

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA
GENERAL, LENGUAS MODERNAS, LÓGICA Y
FILOSOFÍA DE LA CIENCIA, TEORÍA DE LA
LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA**

**ÁREA DE TEORÍA DE LA LITERATURA Y LITERATURA
COMPARADA**

Tesis Doctoral

**"Reconstruir historias. La interpretación feminista del Periodo de
Heian y del Renacimiento Italiano en la obra de Enchi Fumiko y
Maria Bellonci"**

Doctoranda:

Irene Starace

Directores:

Dr. Tomás Albaladejo Mayordomo

Dra. Kayoko Takagi

Madrid, octubre de 2011

Tesis que, para la obtención del título de Doctora, presenta la Licenciada Irene Starace bajo la dirección del Doctor Tomás Albaladejo Mayordomo, catedrático de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad Autónoma de Madrid, y de la Doctora Kayoko Takagi, Profesora Titular de Lengua y Literatura Japonesa de la Universidad Autónoma de Madrid.

V. B.
Los directores de la tesis doctoral

a mi madre

Prefacio

He podido terminar esta tesis gracias a la ayuda de muchas personas. En primer lugar, tengo que agradecer a mi madre, sin cuyo apoyo mi proyecto de cursar un doctorado en España hubiera sido irrealizable. Agradezco a este Departamento, por haberme dado la oportunidad de realizar mi proyecto de tesis, a mis directores, Profesor Tomás Albaladejo Mayordomo y Profesora Kayoko Takagi, por haber creído en él, y en particular a la Profesora Takagi, por haberme puesto en contacto con la Profesora Elena Gallego Andrada, de la Sophia University de Tokio, ayudándome así a obtener una beca que me permitió ir a Japón a consultar los materiales que necesitaba. Concretamente, fue la beca de la Canon Foundation of Europe, a que agradezco la oportunidad que me dio. Con respecto a esta beca, tengo que agradecer a unas personas más: a la Profesora Gallego Andrada, por haber apoyado mi candidatura y por su gran amabilidad y disponibilidad antes y durante mi estancia en Japón; a los profesores Maria Gioia Vienna, de la Universidad "La Sapienza" de Roma, y Adolfo Tamburello, de la Universidad Oriental de Nápoles, por sus cartas de presentación. Un agradecimiento particular quisiera darlo al personal de la biblioteca de la Sophia University, por haberme dejado la tarjeta de usuaria de la biblioteca como regalo cuando tuve que escaparme de Japón después del terremoto y la catástrofe de Fukushima. Una vez más, agradezco a mis directores de tesis por haber apoyado mi decisión de dejar el país y por el afecto que me demostraron en esa circunstancia. Gracias también a mi padre y a mis tíos, por haberme buscado y enviado desde Italia materiales que necesitaba, y a mi amigo Héctor Ruiz Llano, por haber revisado el español.

Índice

Prefacio	4
Transcripción de las palabras japonesas	11
Introducción	13
1. Presentación del contenido de la tesis	13
2. Propósito y objetivos de la tesis	16
3. Metodología y fuentes	19
Capítulo 1. Cuestiones previas	26
1.1 El periodo de Heian y el Renacimiento italiano: afinidades y diferencias	26
1.2 El contexto literario	29
1.2.1 La literatura femenina en Japón	29
1.2.2 La literatura femenina en Italia	32
1.3 Biobibliografía de las autoras	34
1.3.1 Maria Bellonci	34
1.3.2 Enchi Fumiko	38
1.4 El feminismo de las dos escritoras	48
Capítulo 2. <i>Lucrezia Borgia</i> y <i>Maschere di donna</i>	56
2.1 El género escogido: ¿por qué "novela"?	56
2.2.1 Aspectos sintácticos: la trama y la estructura	57
2.2.2 La intertextualidad	60
2.2.3 Los personajes	66

2.2.3.1 El punto de partida: empatía y rehabilitación	66
2.2.3.2 Los personajes masculinos	70
2.2.3.3 Amor, sexualidad y maternidad en las dos novelas	74
2.2.3.4 Otras relaciones	83
2.2.3.5 La insatisfacción y la rebelión femenina en las dos novelas	86
2.2.4 El cronotopo	93
2.3.1 Aspectos semánticos: la ficcionalidad	99
2.3.2 Las narradoras: omnisciencia y claridad vs. restricción y ambigüedad	101
2.3.3.1 La lengua de <i>Lucrezia Borgia</i>	103
2.3.3.2 Los diálogos de <i>Maschere di donna</i>	105
2.4 Estructura temática y simbólica	110
2.4.1 La máscara y el teatro	110
2.4.2 Las demás artes y la creación	114
2.5 Aspectos pragmáticos: la recepción de las dos obras	118
2.5.1 La recepción de <i>Lucrezia Borgia</i>	118
2.5.2 La recepción de <i>Maschere di donna</i>	119
2.6 Conclusiones: afinidades y diferencias entre Lucrezia Borgia y Rokujō/Mieko	120
Capítulo 3. Historia de una familia y de una época: <i>Segreti dei Gonzaga</i>	125
3.1 Premisa: breve historia de la obra	125
3.2 <i>Ritratto di famiglia</i>	127

3.3 <i>Isabella fra i Gonzaga</i>	130
3.4 <i>Segreti dei Gonzaga</i>	140
3.4.1 La trama y la estructura	140
3.4.2 Los personajes	141
3.4.2.1 El protagonista: Vincenzo Gonzaga	141
3.4.2.2 Las relaciones familiares	145
3.4.2.3 Los personajes femeninos	152
3.4.2.4 Amor, sexualidad y maternidad	168
3.4.2.5 El cronotopo	172
3.4.3 El papel de las artes	175
3.5 La recepción de <i>Segreti dei Gonzaga</i>	180
3.6 Conclusiones: madurez artística y pesimismo existencial	181
Capítulo 4. Reescribir la literatura del pasado: <i>Yasashiki yoru no monogatari</i>	187
4.1 La fuente y su interpretación por parte de Enchi	187
4.2 Los personajes y sus relaciones	193
4.3 El cronotopo	199
4.4 Aspectos semánticos	199
4.5 El juicio de la crítica	200
Capítulo 5. Una mujer como símbolo de una época: <i>Rinascimento privato</i>	202
5.1 Premisa: ¿por qué " <i>rinascimento</i> " y por qué " <i>privato</i> "?	202
5.2.1 La trama y la estructura	203
5.2.2 Los personajes y sus relaciones	204

5.2.3 El cronotopo	218
5.2.4 La intertextualidad y el papel de las artes	224
5.3.1 Aspectos semánticos: la narradora	232
5.3.2 El idioma	235
5.4 Aspectos pragmáticos: la recepción de <i>Rinascimento privato</i>	238
5.5 Conclusiones: la novela histórica femenina e Isabella d'Este como emblema	240
Capítulo 6. Las chamanas y el gran amor: <i>Namamiko monogatari</i>	243
6.1 Premisa: el contexto histórico y las <i>miko</i>	243
6.2.1 La trama y la estructura	245
6.2.2 Los personajes	248
6.2.2.1 El gran amor	255
6.2.3 El cronotopo	256
6.2.4 La intertextualidad	257
6.3.1 Aspectos semánticos: la narradora	260
6.3.2 El idioma	263
6.4 La recepción de <i>Namamiko monogatari</i>	264
6.5 Conclusiones	265
Capítulo 7. La mujer artista y sola: <i>Komachi hensō</i>	268
7.1 Premisa: Ono no Komachi	268
7.2.1 La trama y la estructura	269
7.2.2 La intertextualidad	272
7.2.3 Los personajes	274

7.2.4 El cronotopo	280
7.3 Aspectos semánticos: los narradores	281
7.4 Aspectos pragmáticos: la recepción de <i>Komachi hensō</i>	282
7.5 Conclusiones: el amor a la vida	283
Capítulo 8. <i>Yūkon</i> : una nueva interpretación de la dama de Rokujō	285
8.1 Premisa	285
8.2.1 Aspectos sintácticos: la trama y la estructura	285
8.2.2 Los personajes y sus relaciones	286
8.2.3 El cronotopo	291
8.3 Aspectos semánticos: la narradora	292
8.4 Aspectos pragmáticos: la recepción de <i>Yūkon</i>	293
8.5 Conclusiones: la mirada ajena y el desdoblamiento	293
Capítulo 9. La poetisa transgresora: interpretaciones de Ono no Komachi y Gaspara Stampa	297
9.1 Bellonci sobre Gaspara Stampa	297
9.2 Komachi y la interpretación de Enchi en <i>Komachi hensō</i>	308
9.3 Comparación y conclusiones	310
Capítulo 10. Héroes estéticos y antihéroes éticos: Vincenzo Gonzaga y Genji según Enchi	314
10.1 Premisa	314
10.2 La vida de Genji	314
10.3 En el centro de un mundo de mujeres	316

10.4 La culpa y el fracaso moral	321
10.5 Los últimos años y la religión	323
10.6 Conclusión: el drama de no tener futuro	325
Conclusiones	329
1. La intertextualidad: afinidades y diferencias entre las dos escritoras	329
2. La relación con el pasado y el género en las dos escritoras	331
3. Futuras líneas de investigación	333
Bibliografía	335

TRANSCRIPCIÓN DE LAS PALABRAS JAPONESAS

El sistema de transcripción utilizado es el de Hepburn, que se considera el más aceptado internacionalmente. Las vocales son casi iguales que en español, aunque en casos de dos o tres vocales seguidas siempre se ha de pronunciar por separado cada vocal, debido a la estructura fonética japonesa, que se basa en sílabas. Las consonantes, sin embargo, presentan un aspecto más variado.

g /g/: g + /i/ /e/: se pronuncia como "gui" y "gue". Ej: Genji.

h /h/: es siempre aspirada. Ej: *hensō*.

j /j/: se pronuncia como en francés y en inglés. Ej: *mujōkan*.

z /z/: + /a/ /i/ /u/ /e/ /o/ se pronuncia como en inglés. Ej: Zen.

La vocal larga se transcribe con una tilde encima de la vocal. Ej: *Yūkon*.

Según la costumbre japonesa, el apellido siempre precede el nombre. Ej: Enchi Fumiko.

En unos casos, entre el apellido y el nombre se inserta *no* (de). Ej: Ki no Tsurayuki.

Las ediciones de los textos de Enchi citados en la tesis son:

Yasashiki yoru no monogatari, Tokio, Shūeisha, 1985

Komachi hensō, en *Enchi Fumiko zenshū* (Obras completas de Enchi Fumiko), vol. 13, Tokio, Shinchōsha, 1977-78, ps. 7-114.

Namamiko monogatari, Genji monogatari shiken, Tokio, Kōdansha, 2004.

Yūkon, Tokio, Shinchōsha, 1971, ps. 75-175.

Las traducciones de los textos de Enchi y de críticos japoneses, y las traducciones del italiano, son mías.

Los demás materiales consultados aparecen en la bibliografía.

Introducción

1. Presentación del contenido de la tesis

A principios del siglo XX, en Italia y en Japón, nacieron dos escritoras que formaron parte de una generación de mujeres dotadas y rebeldes que, en ambos países, hizo escuchar con fuerza las voces femeninas. Se trataba de Maria Bellonci (1902-1986) y de Enchi Fumiko (1905-1986).

Estas dos escritoras, aunque nunca se conocieron, tuvieron mucho en común: ambas se formaron en países donde el movimiento feminista fue minoritario y dividido, y donde hubo una involución autoritaria, que canalizó las energías de las mujeres en las organizaciones estatales y las presionó para que fueran casi exclusivamente madres ¹.

Con respecto a la literatura femenina, esto se tradujo en un gran aislamiento de las mujeres escritoras, pero al mismo tiempo en una notable variedad de recorridos. El de nuestras escritoras fue determinado en parte por su clase social y su familia: ambas nacieron en familias de la clase elevada y de mucha cultura y tuvieron padres (varones) que fueron importantes puntos de referencia.

Ambas encontraron su fuente de inspiración en épocas pasadas gloriosas del punto de vista cultural, en las que las mujeres habían tenido un papel destacado: el periodo de Heian 平安 (794-1185) y el Renacimiento italiano. Ambas se acercaron a este pasado con preparación cultural de estudiosas (aunque, notablemente, ninguna de las dos tuvo formación universitaria) y con

¹ Esta comparación no es casual: en la búsqueda de las verdades del pasado por parte de Bellonci hay una sensibilidad de esta clase, como ha sido señalado por Mario Praz, Ernesto Ferrero y Geno Pampaloni. En la obra de Enchi, un papel trascendental, como veremos, lo tienen justamente las *miko* (chamanas).

una empatía que las llevó a una sensibilidad casi de médium hacia las mujeres cuyas vidas investigaron².

A ambas se les debe una relectura de la historia de las mujeres de estas épocas que hizo avanzar los conocimientos y los estudios sobre el tema, además de empezar a arrancar los agobiantes velos de los prejuicios patriarcales. Ejemplo de esto son, en el caso de Enchi, sus estudios críticos sobre el *Genji monogatari* 源氏物語 (Historia de Genji)³, la obra maestra de la literatura japonesa, escrita por una mujer, y su traducción de esta última al japonés moderno. En el caso de Bellonci, son las investigaciones de archivo en que basó todas sus obras, que la llevaron a descubrimientos nuevos sobre la historia de sus personajes, casi todos realmente existidos.

Ambas, además, fueron feministas de una manera inicial, en ciertos aspectos más atrasada que la de muchas contemporáneas suyas. Su feminismo no se tradujo nunca en un compromiso colectivo ni en la reivindicación de derechos; más bien, a través de sus obras, reclamaron el genérico derecho de las mujeres a su personalidad, a su libertad e independencia. Más que por el presente de las mujeres, tuvieron interés por su pasado, y es en su obra de intelectuales y escritoras, en su capacidad de conectar pasado y presente, donde hay que identificar su mayor contribución a la causa de la liberación femenina.

² Sobre la historia de las mujeres japonesas modernas hay también un ensayo reciente en castellano: Akemi Saitō, *Mujeres japonesas entre el liberalismo y el totalitarismo*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2006. Véase también, en inglés, Gail Lee Bernstein (ed.), *Recreating Japanese women 1600-1945*, Berkeley, University of California Press, 1991, y Tonomura Hitomi, Anne Walthall and Wakita Haruko (eds.), *Women and class in Japanese history*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1999. Sobre la historia de las mujeres italianas bajo el fascismo, véase el clásico de Victoria de Grazia *How fascism ruled women. Italy, 1922-1945*, Berkeley, University of California Press, 1992.

³ Traducción española: *La historia de Genji*, por Jordi Fibla de la traducción inglesa de Royall Tyler, Girona, Atalanta, 2006. Este *monogatari* también ha sido objeto de varios estudios de literatura comparada, junto a la *Recherche* de Proust. El primer estudio fue *The idea of time in the Japanese and western novel: Proust and Murasaki*, de Armando Martins Janeira, *France Asia/Asia*, n.197 (1969), ps. 127-34. El mismo autor retoma el tema en su libro *Japanese and Western literature: a comparative study*, Rutland, Vt: Tuttle, 1970. A mucha distancia temporal, siguió el artículo de Doris Borgen *The search for things past in the 'Genji monogatari'*, *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 51, n.1 (June, 1991), ps. 199-232; finalmente, el libro de Shirley M. Loui *Murasaki's Genji and Proust's Recherche. A comparative study*, New York, Edwin Mallen Press, 1992.

El hecho de basarse en el pasado para escribir llevó a ambas a enfrentarse a problemas parecidos en el campo literario: el uso de la lengua, el manejo del tiempo, el problema de qué género y de qué tipo de narración escoger, y el problema de la verdad de la literatura en general y de su literatura en particular. De hecho, ambas utilizaron géneros que mezclan la narrativa y el ensayo y utilizaron muchísimo referencias intertextuales. Además, escribieron por lo menos una obra perteneciente al género de la metaficción historiográfica⁴: *Rinascimento privato* (1985)⁵ en el caso de Bellonci, y *Namamiko monogatari* (Historia de falsas chamanas, 1965) en el caso de Enchi.

Ambas, finalmente, tuvieron un papel protagónico en la introducción de ciertos temas y géneros en la literatura femenina de sus países. Con respecto a Enchi, se trata del vínculo entre pasado y presente en la representación de la cólera femenina⁶; con respecto a Bellonci, de la atención por la Historia de las mujeres⁷.

En cambio, una diferencia entre ellas es la diversidad de sus fuentes de inspiración: Enchi se basa en la extraordinaria tradición de la literatura femenina de Heian; Bellonci en documentos históricos. Esto tiene su influencia en su relación con el problema de la verdad: Bellonci, que escribe sobre hechos reales, sabe que no puede reconstruir exactamente lo que sus personajes pensaron o sintieron. En algunos casos (sobre todo los de Lucrezia Borgia e Isabella d'Este) sus descubrimientos evolucionan en el tiempo. Sobre todo, su paso de un género peculiar, que mezcla investigación histórica y ficción, a la novela en sentido

⁴ Sobre este género, véase el ensayo de Linda Hutcheon *The pastime of past time: fiction, history, historiographical metafiction*, en Marjorie Perloff (ed.), *Postmodern genres*, Norman and London, University of Oklahoma Press, 1988, ps. 54-74.

⁵ Traducción española por Carlos Alonso, *Renacimiento privado*, Madrid, Espasa Calpe, 1990.

⁶ Cf. Nina Cornyetz, *Dangerous women, deadly words. Phallic fantasy and modernity in three Japanese writers*, Stanford, Stanford University Press, 1999, p. 102.

⁷ Cf. Massimo Onofri, *Introduzione*, en Maria Bellonci, *Opere*, volumen II, Milano, Mondadori, 1994, ps. XLIII-XLIV.

estricto, es lentísimo. Por el contrario, Enchi ya parte de fuentes de ficción y cuenta con una tradición narrativa mucho más refinada que la italiana. Así pues, por un lado cuestiona todas las verdades que ella misma expone, sobre todo en *Namamiko monogatari*, su obra maestra. Por otro lado, manipula las fuentes para crear una verdad propia.

Tenemos así claras las principales diferencias entre ellas: el deseo de Bellonci de dejarlo todo claro y los juegos de Enchi con la ambigüedad; la presencia de lo sobrenatural en la obra de Enchi y el realismo racionalista de Bellonci.

2. Propósito y objetivos de la tesis

Esta tesis tiene el objetivo de verter luz sobre las afinidades y las diferencias entre dos épocas de resplandor cultural, y su interpretación por parte de dos escritoras modernas. De hecho, en este proceso, salen a la luz unas temáticas comunes: rehabilitaciones y nuevas interpretaciones de personajes del pasado.

La primera es la rehabilitación de un personaje femenino considerado, hasta el momento, "malo" por la tradición patriarcal. Sin embargo, al asumir esta tarea, las autoras llegan a descubrir un lado oscuro femenino, un deseo de poder que termina siendo devastador, por ser al mismo tiempo prohibido e inconsciente. Es el tema de *Lucrezia Borgia* (1939)⁸ de Bellonci y de *Onnamen* (1958, *Maschere di donna*, en su traducción italiana)⁹ de Enchi. En esta última novela, el personaje objeto de rehabilitación es la dama de Rokujō 六条の御息所,

⁸ Traducción española: *Lucrecia Borja: su vida y su época*, por María Mezquita, prólogo de Francisco Almela y Vives, Barcelona, Luis Mirade, 1948. También hay una traducción al catalán: *Lucrècia Borja*, por J. F. Mira, Valencia, Eliseu Climent, 1992. Sin embargo, la edición a la que voy a hacer referencia a lo largo de este trabajo es la original italiana: *Lucrezia Borgia*, en *Maria Bellonci. Opere*, vol. I, Milano, Mondadori, 1994.

⁹ *Maschere di donna*, traducción de Graziana Canova Tura, introducción de Maria Teresa Orsi, Venezia, Marsilio, 1999.

un personaje de *La historia de Genji*, considerado malo por su orgullo y sus celos que desembocan en la posesión de sus rivales.

La segunda es la rehabilitación de una figura de poetisa apreciada por su talento, pero condenada por rechazar las convenciones del matrimonio y de la maternidad. Se trata, respectivamente, de Ono no Komachi 小野小町 (fechas desconocidas, activa en la mitad del IX siglo) y Gaspara Stampa (1523-1554). De Komachi, a través de leyendas y dramas *nō* 能, se difundió la imagen de una mujer envejecida en la soledad y en la miseria por haber despreciado a los hombres. De Gaspara Stampa se dijo que había sido una cortesana. Enchi trata acerca de este tema en la novela *Komachi hensō* (El disfraz de Komachi, 1965) y Bellonci en un ensayo que tuvo varias elaboraciones, hasta ser publicado como introducción a la colección de la poetisa en 1976.

La tercera temática es la nueva interpretación de un personaje masculino, representante ideal de los valores de su tiempo, pero condenado al fracaso. Se trata respectivamente de Vincenzo Gonzaga y de Genji 源氏. Bellonci hace del primero el protagonista de la tercera parte de su trilogía *Segreti dei Gonzaga* (Secretos de los Gonzaga, 1947), y Enchi desarrolla sobre el segundo varias interesantes reflexiones en *Genji monogatari shiken*, un ensayo de 1974, escrito después de traducir al *Genji* al japonés moderno.

La cuarta es la lucha entre sentimientos femeninos y poder político (y religioso) masculino, desarrollada por Enchi en *Namamiko monogatari* y por Bellonci en *Segreti dei Gonzaga*.

Como se puede ver, con la excepción de las dos poetisas, que existieron realmente, se trata de personajes de ficción en el caso de Enchi, y de personajes históricos en el caso de Bellonci. Sin embargo, los parecidos entre ellos, y entre las reacciones que suscitaron, son tales que creo que justifican su comparación.

Además, otro objetivo de esta tesis es el de insertarse en un nuevo filón de estudios, que cito a continuación. De hecho, ya existen algunos sobre los temas

acerca de los que trato aquí. Uno es un ensayo de Barbara Ruch sobre Enchi, que compara sus novelas *Onnazaka*¹⁰ y *Maschere di donna* con obras de Ibsen¹¹. Ruch destaca que ambos autores trataron sobre los temas de la opresión conyugal y del deseo femenino de controlar las vidas propias y ajenas. Por otro lado, una diferencia importante es el hecho de que las protagonistas de Enchi no huyen, porque saben que fuera de una familia no tendrían lugar en la sociedad¹².

Otro es la colección de ensayos de 2000 *Crossing the bridge: comparative essays on medieval European and Japanese women writers*. Sus autores examinan las maneras de interrogarse sobre la identidad femenina, y las estrategias literarias, de mujeres que vivieron en culturas distintas, pero con rasgos afines que invitan a la comparación. Las coordinadoras consideran pionero su trabajo y esperan que sigan otros en la misma vena¹³.

Otra es una investigación comparativa sobre las escritoras modernas japonesas e inglesas. Se trata de *Onna no higashi to nishi: nichiei josei sakka no hikaku kenkyū* (El Este y el Oeste de las mujeres: investigación comparativa sobre las escritoras japonesas e inglesas), de Enokimoto Giko.¹⁴ Lamentablemente, no pude consultar el texto, por no encontrarlo en ninguna de las bibliotecas donde fui. Sin embargo, pude enterarme de que investiga los parecidos en los desarrollos de la literatura femenina entre los siglos XIX y XX en Japón e Inglaterra.

En parte, esta clase de parecidos está incluida en mi trabajo, ya que, tanto en Italia como en Japón, hubo unas escritoras cuyo interés fue reconstruir la

¹⁰ Traducción italiana: *Onnazaka. Il sentiero nell'ombra*, Firenze, Giunti, 1987.

¹¹ Barbara Ruch, *Beyond absolution: Enchi Fumiko's 'The waiting years' and 'Masks'*, en Barbara Stoler Miller (ed.), *Masterworks of Asian literature in comparative perspective*, New York, Columbia University Press, 1994, ps. 439-56.

¹² *Idem*, ps. 446-48.

¹³ Barbara Stevenson and Cynthia Ho (eds.), *Crossing the bridge: comparative essays on Medieval European and Japanese women writers*, New York-Houndmills, Palgrave, 2000, ps. XIII-XIV.

¹⁴ Reseña de Takeda Mihoko en *Hikaku bungaku* (Literatura comparada) 46 (2004), ps. 106-10.

historia de las mujeres del pasado. Aunque ni Enchi ni Bellonci estuvieron muy acompañadas en esto, tampoco estuvieron totalmente aisladas, como veremos.

Por concluir, mi propósito es insertar mi tesis en esta clase de estudios, sobre las mujeres en ciertas épocas del pasado, sobre los desarrollos de la literatura femenina moderna, y sobre las formas de crear vínculos entre el pasado y el presente de las mujeres.

3. Metodología y fuentes

La metodología que he seguido ha sido, en primer lugar, el análisis de las obras de las dos escritoras en que se trataba sobre el tema que me interesaba. Se trata de *Lucrezia Borgia*, *Segreti dei Gonzaga*, *A viso a viso con Lucrezia Borgia* (Cara a cara con Lucrezia Borgia, 1975), la *Introduzione* a las *Rime* de Gaspara Stampa, y *Rinascimento privato*, en el caso de Bellonci. Con respecto a Enchi, se trata de *Maschere di donna*, *Yasashiki yoru no monogatari* (Historia de una dulce noche, 1960), *Namamiko monogatari*, *Komachi hensō* y *Yūkon* (El espíritu juguetero, 1970).

El análisis ha seguido un orden cronológico y, con respecto a la metodología, he utilizado los recursos de la semiótica.

La semiosis es definida por Umberto Eco

"il processo per cui gli individui empirici comunicano, e i processi di comunicazione sono resi possibili dai sistemi di significazione"
("el proceso por que los individuos empíricos comunican, y los procesos de comunicación son hechos posibles por los sistemas de significación")¹⁵.

La literatura es uno de estos sistemas y desarrolla su comunicación a distancia, entre el emisor (autor) y el receptor (lector) a través de un código de signos que

¹⁵ En Vitor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria da literatura*, Coimbra, Livreria Almedina, 1994, p. 76, n. 75.

ambos conocen. El texto literario es *pluricodificado* (los códigos fónico-rítmico, métrico, estilístico, técnico-compositivo y semántico-pragmático, interactúan con el lingüístico) y el texto narrativo es, además, ficcional.

Esta última característica implica que en éste el autor da vida a un "mundo posible" o a un "modelo de mundo" que tiene vínculos con, pero no es de la misma naturaleza que, la realidad empírica.

En la semiótica, según la propuesta de Ch. Morris, cada signo tiene tres aspectos: el sintáctico (forma y relaciones formales), el semántico (contenido) y el pragmático (relaciones con el exterior). En la comunicación literaria narrativa, los aspectos sintácticos se pueden distinguir esencialmente en: acciones, argumento (la disposición de los motivos a lo largo de la historia), personajes y cronotopo (espacio y tiempo, en los términos de Bakhtin); los semánticos son dados por la ficcionalidad, el narrador y sus relaciones con la historia, en términos de voz, conocimiento y perspectiva, y los pragmáticos consisten en la relación con el mundo literario, el público, etc¹⁶.

Sin embargo, mi trabajo también abarca los ámbitos de la literatura femenina, de la literatura comparada, y de la cultura de las épocas de Heian y del Renacimiento, sobre todo en relación con las mujeres. Por tanto, necesita una definición más amplia de su marco teórico y de su área de pertenencia.

En parte, desde la literatura comparada, me la proporciona la teoría de los "modelos de supranacionalidad" de Claudio Guillén, que indica tres modelos de comparación posibles: el modelo A, que implica contactos o premisas culturales comunes; el modelo B, en que los objetos de la comparación se desarrollaron en condiciones sociohistóricas comunes, pero sin contactos; y el modelo C, donde se examinan fenómenos independientes para poner a prueba formulaciones

¹⁶ María del Carmen Bobes Naves, *La novela*, Madrid, Síntesis, 1993, p. 24.

teóricas específicas¹⁷. Este trabajo, como muchos en la especialidad de los *East-West studies*, cabe en el modelo B del esquema.

Además de una orientación comparatista, una feminista es indispensable, siendo los dos textos obra de mujeres, y de mujeres comprometidas, de alguna manera, con la causa de su género. Para esto considero como referencia fundamental el ensayo de Rita Felski *Beyond feminist aesthetics. Feminist literature and social change*.

La autora, después de examinar los logros y las limitaciones de las dos principales corrientes de teoría literaria feminista, la americana y la francesa¹⁸, vuelve a discutir problemas como "el fin de la razón", "la muerte del sujeto" y la relación entre sujeto y estructura social.

De hecho, la teoría de que esta relación es dialéctica y dinámica, y que hay que considerar muchas variables, de la macrohistoria a la microhistoria, para entender a un(a) escritor(a) y a su obra es un buen marco para colocar a las dos escritoras, que vivieron en una época en que la *feminist counter-public sphere*, otro concepto clave en el ensayo de Felski¹⁹, todavía estaba en su fase embrionaria.

Como individuos relativamente aislados, cumplieron sus recorridos artísticos fuera de toda escuela y su obra fue moldeada por su clase social de pertenencia, por sus relaciones y, en el caso de Enchi, también por las terribles enfermedades que padeció y sobre las que volveré a comentar.

¹⁷ Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*, Barcelona, Tusquets, 2005, ps. 96-98.

¹⁸ Sobre las dos escuelas de crítica feminista, cf. Toril Moi, *Sexual/textual politics*, traducción española *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra, 1988.

¹⁹ Felski define este concepto como "an oppositional discursive arena within the society of late capitalism, structured around an ideal of a communal gendered identity perceived to unite all its participants". *Beyond feminist aesthetics. Feminist literature and social change*, Cambridge, Harvard University Press, 1989, ps. 8-12.

Las mujeres están obligadas a vivir en el mundo de los hombres, aunque se sienten, en mayor o menor medida, fuera o en contra de él. En el caso de nuestras escritoras, la incomodidad en el pensamiento masculino fue relativamente escasa, lo que significó evidentes contradicciones en el desarrollo de un punto de vista propio.

Otra idea útil en la obra de Felski es la de superación del concepto de "estética feminista". Felski, yendo más allá de las dos escuelas críticas dominantes, sostiene que la cuestión de si existe o no una estética feminista, de si las mujeres *como tales* escriben de forma diferente que los hombres, es una pregunta sin respuesta. Preferir determinados géneros, temas, y así sucesivamente se puede explicar mucho más eficazmente acudiendo al contexto sociohistórico, y a la necesidad de afirmación de las mujeres como sujeto colectivo, que intentando buscar características comunes que siempre terminan pareciéndose sospechosamente a los estereotipos corrientes²⁰.

Por otro lado, aunque una estética feminista no se puede definir, sí es posible definir una literatura feminista, y Felski lo hace retomando la definición de Alison Jaggar: "all those forms of theory and practice that seek, no matter on what grounds and by what means, to end the subordination of women"²¹. Nuestras escritoras, aun con limitaciones y contradicciones, escribieron con el objetivo de proporcionar un punto de vista diferente sobre la Historia y las manifestaciones literarias femeninas, y mostrando los daños tremendos infligidos por el sistema patriarcal, y por esto creo que merecen ser definidas feministas. Es más, Enchi y Yosano Akiko 与謝野晶子 (1878-1942) en Japón, Bellonci y Anna Banti (seudónimo de Lucia Lopresti, 1895-1985) en Italia, empezaron la tarea de reconstruir las genealogías (o *ginealogías*) literarias, históricas y artísticas de sus países, trabajando de estudiosas y escritoras a la vez. En esto adelantaron el trabajo de la crítica feminista anglosajón, empezado sólo en los años Setenta del siglo pasado. Más adelante analizaré más detalladamente la ideología feminista de las autoras, tal y como aparece a lo largo de sus obras en su conjunto.

²⁰ *Idem*, ps. 19-47.

²¹ *Idem*, p. 13.

La lectura y la interpretación no son procesos neutrales, ni neutros, así que el mío tampoco pretende serlo. Mucha crítica feminista es consciente de cuánto el género, la clase, la raza, la edad influyen en todos los aspectos de la vida y del pensamiento, incluyendo los de la escritura y de la lectura. El movimiento feminista también ha desarrollado estudios de gran interés sobre la lectura femenina, los más convincentes de los estudios sobre el lector, según Jonathan Culler²².

El que aquí me interesa es el estudio de Patrocinio Schweickart sobre una posible teoría feminista de la lectura, que la ve como una dialéctica de tres momentos. En el primero, hay que darse cuenta de que una verdadera relación intersubjetiva exige el reconocimiento de dos subjetividades distintas, la de la lectora y la de la autora; en el segundo hay que reconocer que la subjetividad de este reconocimiento, en ausencia de la autora, está confiada a la lectora; en el tercero, hay que comprender la necesidad de no ser completamente subjetivas. Un método para lograrlo es colocar la obra de la autora y la interpretación de la lectora en sus contextos²³.

Así pues, en dar mi interpretación, voy a acordarme constantemente tanto de las limitaciones de la época en que nuestras autoras escribieron, como de mi punto de vista privilegiado, por tener a disposición muchas más obras, de todos los campos, escritas por mujeres, y una filosofía feminista cada vez más desarrollada.

También he creído necesario proporcionar un marco histórico y social tanto de las épocas en que las escritoras vivieron y trabajaron, como de las que les interesaron. En este último caso, con respecto al periodo de Heian, uno de

²² Jonathan Culler, *On deconstruction*, traducción española *Sobre la desconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo*, Madrid, Cátedra, 1992, en particular *Leyendo como una mujer*, ps. 43-61.

²³ Patrocinio Schweickart, *Reading ourselves. Toward a feminist theory of reading*, en Robin R. Warhol and Diane Price Herndl (eds.), *Feminisms. An anthology of literary theory and criticism*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1991, ps. 537-45 *passim*.

mis principales textos de referencia ha sido: *El mundo del príncipe resplandeciente*²⁴ de Ivan Morris, que da una imagen completa de las costumbres y de la sensibilidad de entonces. Sin embargo, tiene sus limitaciones, sobre todo desde el punto de vista del género. Aunque analiza con eficacia y sensibilidad los sufrimientos de las mujeres descritos en la literatura del periodo, define la condición femenina de la época como "muy buena".

Viceversa, estudios feministas posteriores tienen clara la condición de opresión de las mujeres de Heian. Uno de estos es *A woman's weapon. Spirit possession in 'The tale of Genji'* de Doris Barge²⁵. Además de un excelente análisis del fenómeno de la posesión, tan importante en la obra de Enchi, desde un punto de vista antropológico, este ensayo es importante porque recoge unas ideas de Enchi sobre *La historia de Genji*, como veremos.

Otros son unos ensayos contenidos en la colección *The father-daughter plot*²⁶, que analiza la obra de escritoras clásicas y modernas japonesas (entre ellas, Enchi) desde el punto de vista de la relación padre-hija. Estos textos han sido importantes para mí en el examen del paso de la familia matrilocal a la patrilocal, con las desventajas que conllevaba para las mujeres de Heian, y de lo que podía significar la escritura femenina, para ellas y para la sociedad en que vivían.

Sobre el Renacimiento italiano en relación con el género, he encontrado particularmente útil la colección de ensayos *Women in Italian Renaissance. Culture and society*²⁷. Entre los temas sobre que tratan, a menudo por primera vez, se pueden encontrar el del papel de las mujeres en el gobierno, tan importante en el caso de Isabella d'Este, o en la literatura.

²⁴ Ivan Morris, *The world of the Shining Prince*; traducción española *El mundo del príncipe resplandeciente*, Girona, Atalanta, 2007.

²⁵ *A woman's weapon. Spirit possession in 'The tale of Genji'*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1997.

²⁶ Rebecca Copeland and Esperanza Ramírez-Christensen (eds.), *The father-daughter plot: Japanese literary women and the Law of the Father*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2001.

²⁷ Letizia Panizza (ed.), *Women in Italian Renaissance. Culture and society*, London, Modern Humanities Research Association and Maney Publishing, 2000.

Concluyo con dos precisiones. La primera es sobre Enchi. En su interpretación de personajes y temáticas del pasado, Enchi utiliza un método peculiar, que veremos. Mientras tanto, hay que precisar que esto obliga a ir y venir entre el pasado y el presente, y entre los textos clásicos y su forma de interpretarlos.

La segunda: hay que decir que, en la crítica actual, hay unos vacíos sobre los temas acerca de los que trato. Por ejemplo, no existe casi nada de crítica sobre *Segreti dei Gonzaga*, ni he logrado encontrar nada sobre la recepción de *Yasashiki yoru no monogatari*, que también ha sido objeto de poco estudio. La crítica más reciente se ha concentrado sobre todo, con respecto a Bellonci, en *Rinascimento privato*. Con respecto a Enchi, *Namamiko monogatari*, que se puede considerar su obra maestra, ha empezado a recibir la atención de la crítica bastante tarde²⁸. Esto nos habla claramente de las incomprensiones a que tienen que hacer frente los escritores (de ambos géneros) cuando su obra no cabe ni siquiera en las tendencias de la crítica que se considera más avanzada. Por mi parte, intentaré llenar este vacío de la mejor manera posible.

²⁸ Cf. Van C. Gessel, *The 'medium' of fiction: Fumiko Enchi as narrator*, en "World literature today", 62, 3, Summer 1988, ps. 380 y 385, notas 2 y 3.

Capítulo 1. Cuestiones previas

1.1 El período de Heian y el Renacimiento italiano: afinidades y diferencias

Vamos a ver qué hace posible comparar las dos épocas que intrigarón a nuestras escritoras. En ambos casos nació una elite urbana (en el Japón de Heian totalmente aristocrática, más variada en las ciudades de Italia), que impulsó conscientemente una "revolución cultural", en dirección del refinamiento de las costumbres y del progreso artístico. El hombre ideal era culto, refinado, versátil, indiferente hacia sus propias dotes.

Una diferencia importante, como apunta Ivan Morris, era la importancia que el Renacimiento atribuía a la valentía y a las virtudes caballerescas²⁹, y se puede explicar posiblemente por el contexto político. El Japón de Heian era un país completamente pacífico (el propio nombre Heian, de la capital Heiankyō 平安京, significa "paz y tranquilidad"), mientras que la Italia renacentista estaba dividida en varios Estados y constantemente amenazada por invasiones extranjeras.

Contrasta con esta situación el sentimiento de la vida que estas elites afortunadas tenían. En la Italia perennemente en guerra, o al borde de la guerra, las nuevas concepciones del hombre llevaban al optimismo y a los propósitos de disfrutar de la vida, mientras que en el Japón de la paz se desarrollaba el *mujōkan* 無常観, es decir, el sentido de la transitoriedad de todo.

Mucha de la literatura de la época expresa esta melancolía, y la virtud más grande era considerada la capacidad de *mono no aware wo shiru* ものの哀れを知る, es decir, "conocer el pathos de las cosas"³⁰.

²⁹ I. Morris, *El mundo*, cit., p. 258, n. 43.

³⁰ *Idem*, ps. 255-57.

Este concepto de la transitoriedad venía del budismo, que empezaba a ser reelaborado de forma original, es decir, convertido en concepciones y obras artísticas. Por otro lado, en la Italia renacentista los nuevos descubrimientos de los textos clásicos y los cambios sociales llevaban a una laicización de la vida.

Otra diferencia fue el desarrollo desigual de los avances: en Italia, además de las artes, progresaron las ciencias. En cambio, en las artes avanzaron muchísimo la pintura y la escultura y relativamente poco la literatura. En Japón, por el contrario, no hubo un desarrollo de las ciencias, pero se vieron avances extraordinarios en todas las artes.

Así llegamos a la diferencia capital: el papel protagónico de las mujeres en la creación de las obras maestras de la época. Podemos comprender el motivo analizando la situación de las mujeres en las dos sociedades.

Mientras las mujeres del Renacimiento estaban sólidamente sometidas ya desde hacía milenios, en Japón su condición era más compleja. El patriarcado empezó a cobrar fuerza justamente en el período de Heian, con la consolidación del Estado y de una sociedad dividida en clases, lo que siempre conlleva el control de las relaciones sexuales entre hombres y mujeres³¹. Las mujeres mantenían los derechos a heredar y a poseer bienes y la ley las protegía de la violencia de los maridos, lo que les daba seguridad e independencia económica. Por otro lado, sin embargo, empezaron nuevas costumbres matrimoniales: el paso del matrimonio matrilocal al patrilocal y la importancia creciente de la virginidad y de la fidelidad femenina.

En ambos países la religión tuvo un papel clave en la construcción de la cultura de la inferioridad femenina. Mientras el sintoísmo, aunque consideraba la sangre menstrual, las relaciones sexuales y el parto contaminantes, no había teorizado la inferioridad o la peligrosidad de la mujer, el budismo considera a la

³¹ *The father-daughter plot*, cit., ps. 2-3.

mujer mala por naturaleza. Con respecto a las teorías de la Iglesia católica sobre las mujeres, están conocidas de sobra.

Las dos religiones también produjeron creencias sobre supuestos poderes sobrenaturales, y negativos, de las mujeres: la caza de brujas en el Renacimiento italiano (y europeo) y el *mononoke* 物の怪, las posesiones por espíritus malvados, en el Japón de Heian. Se consideraban entre los más peligrosos los de las mujeres que guardaban celos o rencores. Aunque esta creencia no daba lugar a persecuciones hacia las mujeres, tal y como en el Renacimiento la caza de brujas nunca afectó a las aristócratas, reforzaba la idea de la maldad femenina. Es un punto sobre el que volveré, porque cobra una enorme importancia en la obra de Enchi.

En Japón, también el poder político y el control de la cultura estaban más en manos masculinas que femeninas. La poesía, que era fundamental tanto en la vida cotidiana como en la formación de los funcionarios, estaba sometida a normas estrictas y dictadas por los hombres. Las mujeres escritoras estaban en los márgenes del "poder cultural". Sabiendo esto, no es de extrañar que se conozca tan poco de sus vidas y que ni siquiera sean conocidas con su nombre. De hecho, los nombres con que entraron en la Historia son, a menudo, los de cargos que tenía alguno de sus familiares varones (Murasaki Shikibu 紫式部, Izumi Shikibu 和泉式部) o su relación con algún hombre (madre de Fujiwara no Michitsuna 藤原道綱の母, hija de Sugawara no Takasue 菅原孝標の女).

Sin embargo, los privilegios que las mujeres continuaban teniendo en la época de Heian, junto al nacimiento de nuevos géneros y de una literatura en lengua japonesa, son posiblemente los factores que explican una concentración tan grande de talentos femeninos.

Estos mismos factores de carácter literario y lingüístico se dieron en la Italia renacentista, junto a la persistencia de la tradición caballerescas y a la vida de las cortes, con su relativa libertad, también sexual, y el deber para ser cultas y

refinadas de las mujeres que vivían allí. Las aristócratas se encontraron en la nueva época con herramientas suficientes para tener seguridad en sí mismas, y dejaron huella en la Historia de maneras diferentes: con su obra literaria, como Barbara Torelli, o política, como Isabella d'Este, con la espada, como Caterina Sforza, o mediante una personalidad fuera de la norma, como Lucrezia Borgia y Barbara Sanseverino. Todas estas mujeres, y otras, fascinaron a Maria Bellonci y nos las plasma en su obra.

1.2 El contexto literario

1.2.1 La literatura femenina en Japón

Por la calidad y la cantidad de la participación femenina en su historia literaria, Japón es un caso único en el mundo. En el período de Nara 奈良 (710-94), la primera época de su historia literaria de la que han sobrevivido documentos, esto se ve demostrado por *Kojiki* 古事記 (Crónica de antiguos acontecimientos, 712) y *Man'yōshū* 万葉集 (Colección de diez mil hojas, que recoge poemas del 600 al 759). *Kojiki*, obra histórica, fue escrito recogiendo los cuentos de Hieda no Are 稗田阿礼, una mujer de memoria prodigiosa, y en *Man'yōshū*, la primera colección poética, las poetisas son más de cientos treinta (sin contar los poemas anónimos, muchos de los cuales podrían haber sido escritos por mujeres)³².

Tras esos inicios, fue en el período de Heian cuando la literatura femenina tuvo su época de oro. De entonces data el *Genji*, escrito por una dama conocida con el nombre de Murasaki Shikibu. Además, otra dama, conocida como Sei Shōnagon 清少納言, creó un nuevo género, el *zuihitsu* 随筆 (miscelánea). También fue obra de las mujeres la transformación de los *nikki* 日記 (diarios) de simples crónicas a obras maestras de la literatura, aunque el primer paso en esta

³² Joan Ericson, *When was women's literature?*, en *Be a woman. Hayashi Fumiko and modern Japanese women's literature*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1997, ps. 18-19.

dirección fue dado por un hombre, el célebre poeta y crítico Ki no Tsurayuki 紀貫之.

Todo esto es una de las pruebas del hecho de que en Japón el patriarcado tuvo una historia más breve que en el resto del mundo: como ya he dicho, su inicio ha de ser buscado en la época de Heian. De hecho, varias escritoras japonesas, entre ellas Enchi, han mirado a un pasado no demasiado lejano en busca de tiempos más justos y de mujeres libres, un lujo que las mujeres de casi todo el mundo no pueden permitirse.

En la siguiente época de Kamakura 鎌倉 (1185-1333), que marcó el inicio de los gobiernos militares, la participación femenina disminuyó en cantidad, aunque no en calidad. Sin embargo, en la época de Muromachi 室町 (1333-1568) casi desapareció, al menos de la cultura oficial, aunque en la cultura oral las mujeres siguieron teniendo un papel importante. Muchas de ellas viajaban y se ganaban la vida cantando poemas e historias o danzando. Es a una de ellas, Izumo no Okuni 出雲阿国, a quien se le debe el nacimiento del teatro *kabuki* 歌舞伎, a principios de la época de Tokugawa 徳川 (1603-1868). Incluso, este género teatral fue interpretado inicialmente por mujeres, pero el gobierno de Tokugawa se lo prohibió en seguida por razones de orden público.

La de Tokugawa fue una época de paz, pero esto no significó una mejora en la condición femenina: las ideologías más influyentes eran la confucianista y la budista, que destinaban a las mujeres a una posición de segundo orden. En esta época hubo algunas escritoras y poetisas, pero no tuvieron mucha fama y posteriormente fueron poco estudiadas.

La situación empezó a cambiar en la época de Meiji 明治 (1868-1912). Las autoras más famosas y dotadas fueron la gran poetisa Yosano Akiko, que también desempeñó la primera traducción del *Genji* al japonés moderno, y la narradora Higuchi Ichiyō 樋口一葉 (1872-1896). Esta última, pese a la brevedad de su vida, tuvo gran éxito con su novela *Takekurabe* たけくらべ (Gara de altura), historia de la entrada en una sociedad injusta de tres adolescentes. La

novela fue muy alabada por la crítica, y hoy es considerada la obra maestra de la literatura de Meiji, especialmente por la elegancia y la delicadeza con que narra una historia de pobreza y pérdida de la inocencia³³.

Este renacimiento de la literatura femenina no significó que Japón hubiera importado del Occidente ideas de igualdad entre los sexos (por lo demás, duramente perseguidas en el propio Occidente). Las nuevas leyes les prohibían a las mujeres hasta la participación en encuentros políticos y el acceso, con pocas excepciones, a la formación universitaria. De las mujeres se pretendía que fueran “buenas esposas, madres sabias” (*ryōsai kembo* 良妻賢母)³⁴. Sin embargo, la escolarización obligatoria y la migración (muchas veces forzada) hacia las ciudades en busca de trabajo cambiaron la conciencia de muchas mujeres. Pese a las prohibiciones, varias de ellas militaron en el socialismo o en el anarquismo, o en agrupaciones que reunían a mujeres de clase media, como *Shin Fujin Kyōkai* 新婦人協会 (Asociación de las Mujeres Nuevas), o simplemente buscaron nuevas vidas para sí mismas.

Las más importantes escritoras activas posteriormente y contemporáneas de Enchi tenían más o menos la misma edad, con la excepción de Nogami Yaeko 野上弥生子 (1885-1985): se trata de Uno Chiyo 宇野千代 (1897-1996), Sata Ineko 佐多稲子 (1904-1998), Miyamoto Yuriko 宮本百合子 (1899-1951), Hayashi Fumiko 林芙美子 (1903-1951) e Hirabayashi Taiko 平林たい子 (1905-1972).

Nogami Yaeko, que publicó sus trabajos más importantes en la posguerra, es la menos “femenina” de todas. Sus obras maestras, *Meiro* 迷路 (Laberinto, 1936-56) e *Hideyoshi to Rikyū* 秀吉と利休 (Hideyoshi y Rikyū, 1964) son grandes frescos históricos y sociales, en que las mujeres tienen una importancia

³³ Un panorama completo de las escritoras Meiji se puede encontrar en Rebecca Copeland and Melek Ortabasi (eds.), *The modern Murasaki. Writing by women of Meiji Japan*, New York, Columbia University Press, 2006.

³⁴ Miyoshi Masao, *Off center. Power and culture relations between Japan and United States*, Cambridge, Harvard University Press, 1994, ps. 100-102.

secundaria. En el otro extremo se coloca Uno Chiyo, autora de obras de la línea *shishōsetsu* 私小説 (literalmente, "novela del yo") y muy interesada en los temas del amor y de la pasión.

En las demás cuatro escritoras, el mismo género del *shishōsetsu* se ve enriquecido por los contenidos de la *proletarian bungaku* プロレタリアン文学 (literatura proletaria), de inspiración marxista. Quien trabajó con más éxito este género fue Miyamoto Yuriko, mientras que la autora más alejada de él fue Hayashi Fumiko, menos influenciada por el pensamiento marxista y más capaz que las demás de escribir obras de fantasía.

Miyamoto Yuriko y Nogami Yaeko venían de familias acomodadas, pero las demás autoras provenían de familia humilde. No es casual que la “literatura proletaria” les hubiera sido congenial a muchas de ellas, ni que la forma del *shishōsetsu* fuera apta a la narración de sus vidas fuera de lo común.

1.2.2 La literatura femenina en Italia

Italia, tal y como la mayoría de los países del mundo, no puede contar con una tradición tan antigua y gloriosa como Japón. Fue el Renacimiento la época que vio un primer florecimiento de la literatura femenina, por las razones que ya he expuesto.

En el siglo XV las mujeres de las cortes tuvieron gran importancia como mecenas de artistas y sobre todo como público. Las obras literarias se hicieron más asequibles para que ellas también, menos educadas que los hombres, pudieran comprenderlas³⁵.

³⁵ Nadia Cannata Salamone, *Women and the making of the Italian literary canon*, en *Women in Italian Renaissance*, cit., ps. 498-512 *passim*.

Fue en el siguiente siglo cuando también empezaron a escribir. En su mayoría, fueron poetisas líricas, y escribieron casi siempre sobre amor y religión: esta es la temática de la obra de Veronica Gambara (1485-1550) y Vittoria Colonna (1490-1547).

En cambio, Gaspara Stampa, considerada la mejor de todas, escribió casi sólo sobre el amor, Isabella Morra (1520-46) trató acerca de la mala suerte y las tristezas de su vida, cortada con una muerte trágica de mano de sus hermanos, y Veronica Franco (1546-1591) sobre sexo y los conflictos entre los géneros. Todas eran aristócratas, excepto Gaspara Stampa, que era hija de un joyero, y Veronica Franco, cortesana (*cortigiana honesta*, es decir, culta).

Después de un largo silencio, en el siglo XIX volvieron a aparecer algunas poetisas y novelistas. Entre ellas destacan la napolitana Matilde Serao (1856-1927) y sobre todo la sarda Grazia Deledda (1871-1936), ganadora del Premio Nobel de Literatura en 1926 y comparada con Balzac y los grandes novelistas rusos. Una gran figura de poetisa, novelista y militante fue Sibilla Aleramo (seudónimo de Rina Faccio, 1876-1960), que defendió los derechos de las mujeres con el compromiso político y aún más con su vida y sus obras, de rebelión y denuncia.

También en Italia, junto al nacimiento de un movimiento feminista, se produjeron una entrada de las mujeres en el mundo del trabajo y un cambio de conciencia femenina, fenómenos brutalmente bloqueados en su desarrollo por el fascismo. Sin embargo, justamente en estos años tuvo lugar un renacimiento de la literatura femenina: vieron la luz las primeras obras de Gianna Manzini (1896-1974), Paola Masino (1908-1989), Fausta Cialente (1898-1994) y Anna Banti, por citar sólo a las autoras de la misma generación que Bellonci.

Estas escritoras no tuvieron un género o una escuela literaria de referencia y recorrieron vías muy distintas. Gianna Manzini utilizó los recursos woolfianos del "flujo de conciencia", Paola Masino los del expresionismo y de lo surreal, Anna Banti cambió varias veces de estilo y temáticas.

Sin embargo, tienen algo en común. Ellas también hicieron frente a lo que significaba ser mujeres en su época, y dieron forma en sus obras a la temática de la búsqueda de identidad femenina, adelantando en algunas décadas las reivindicaciones del movimiento feminista.

1.3 Biobibliografía de las autoras

1.3.1. Maria Bellonci

Maria Bellonci nació en Roma el 3 de noviembre de 1902. Su padre, Girolamo Vittorio Villavecchia, era de familia noble, profesor de química y mercadotecnia, y se le debe la clasificación mercadotécnica aún vigente en Italia.

Estudió hasta el *Liceo Classico* (Bachillerato de Ciencias Humanas y Sociales) y con veinte años escribió su primera novela, *Clio o le amazzoni* (Clio o las Amazonas), que le ofreció la posibilidad de conocer a su futuro marido, Goffredo Bellonci. Veinte años mayor que ella, era un crítico establecido y apreciado. En este caso, reconoció en la joven un talento todavía inmaduro y le aconsejó que estudiara más para cultivarlo. Maria se desembarazó de la novela y, al menos por el momento, dejó de escribir, pero quedó la relación con Bellonci. De hecho, tres años después se hicieron novios. En 1928 se casaron y su marido continuó teniendo el papel de guía intelectual. Leyeron juntos todos los clásicos del Renacimiento italiano y Maria explicó en una entrevista, muchos años después, que él la crió para que escribiera³⁶.

En 1929 empezó a colaborar con el periódico *Il Popolo di Roma* (El pueblo de Roma), escribiendo fundamentalmente sobre las mujeres.

"Non è un femminismo in senso politico, ma una sorta di movimento interiore di comprensione, solidarietà e ammirazione

³⁶ En Maria Bellonci, *Opere*, cit., *Cronologia*, p. XLIV.

per il contributo delle donne, spesso misconosciuto, al progresso della vita"³⁷

("No es un feminismo en sentido político, sino una clase de movimiento interior de comprensión, solidaridad y admiración por la contribución de las mujeres, a menudo ignorada, al avance de la vida").

El año siguiente tuvo una experiencia que la empujó a volver a la ficción, pero de un punto de partida peculiar: el académico Giulio Bertoni le entregó el listado de las joyas de Lucrezia Borgia, para que preparase una comunicación para la *Associazione di Studi Romani* (Asociación de Estudios Romanos). Una armella con un dístico de Pietro Bembo grabado en su interior le provocó una rara emoción:

"il senso preciso ed emozionante di una presenza viva, di una voce soffocata, portatrice di una verità umana che attendeva come di essere rivelata financo a se stessa"³⁸

("el sentido preciso y emocionante de una presencia viva, de una voz sofocada que llevaba una verdad humana como a la espera de ser revelada incluso a sí misma").

Fue entonces cuando se puso a preparar su primera obra madura de ficción, *Lucrezia Borgia*, con su personal método de trabajo, de investigación en los archivos. La editorial Mondadori le ofreció un contrato para publicar la novela, una vez terminada. Se editó en 1939 con el título *Lucrezia Borgia e il suo tempo* (Lucrezia Borgia y su época) y tuvo gran éxito, tanto de crítica como de público, también en el extranjero. Ganó el premio literario Viareggio, junto con Arnaldo Frateili y Orio Vergani.

³⁷ *Idem.*

³⁸ Ernesto Ferrero, *Introduzione*, en *Opere*, cit., Vol. I, ps. XII-XIII.

El año siguiente Maria volvió a las investigaciones de archivo para un nuevo trabajo, esta vez sobre la familia Gonzaga, que se editó en 1947 con el título *Segreti dei Gonzaga*.

Ese mismo año su marido anunció la iniciativa del Premio Strega, una idea de ella. El premio buscaba ayudar la literatura italiana, en fase de recuperación después de la guerra, y las obras debían ser juzgadas por un jurado realmente democrático, que también incluyera a gente común. En julio, la primera edición fue ganada por *Tempo di uccidere* (Tiempo de matar) de Ennio Flaiano.

A partir de los primeros años de la posguerra, Bellonci fue una personalidad eminente y muy activa en el panorama literario italiano. Colaboró con la Rai (la radio, y posteriormente también televisión, nacional) con varios programas, sobre escritores, sobre la mujer como lectora y escritora, sobre la Milán de la época de la familia Visconti (entre los siglos XIV y XV); escribió para la revista *L'Europeo*; participó en los jurados de varios premios literarios, y así sucesivamente. En 1954 terminó un cuento sobre Gaspara Stampa, que fue transmitido por la radio y posteriormente publicado como introducción crítica a la obra de la poetisa.

El 31 de agosto de 1964 murió su marido. En su memoria, creó la *Associazione Goffredo Bellonci*. Otro consuelo a su tremendo dolor fue el encuentro con Anna Maria Rimoaldi, directora y estudiosa de teatro, que dio vida a una larga amistad y a una intensa colaboración profesional. En primer lugar, hubo el proyecto de un guión para una serial de televisión sobre Isabella d'Este, que, sin embargo, no se realizó debido a las dificultades económicas de la Rai.

En 1972 salió de imprenta, con mucho éxito, *Tu, vipera gentile* (Tú, víbora amable), formado por tres cuentos largos: *Delitto di Stato* (Crimen de Estado), ambientado en la Mantua del siglo XVII, donde aparecen por primera vez personajes y una historia inventados; *Soccorso a Dorotea* (Socorro a Dorotea), también ambientado en Mantua, pero dos siglos antes, y el que da el título al

libro, una breve historia de la familia Visconti y de cómo despojaron de su libertad a la ciudad de Milán (la víbora del título es el escudo de armas de los Visconti). Tres años después, otro trabajo importante fue el artículo *A viso a viso con Lucrezia Borgia*, del que nació la "entrevista imposible" con esta última para un programa radiofónico. Siguieron: el guión para una serial basada en *Delitto di Stato*, la traducción de *Il Milione* de Marco Polo, otro guión, para la película *Marco Polo*, de Giuliano Montaldo, y su reelaboración en forma de novela.

Durante estos años, Bellonci siguió persiguiendo un proyecto de novela sobre Vespasiano Gonzaga, pero nunca llegó a terminarlo. Por el contrario, en 1983, también por una sugerencia de Montaldo, empezó una novela sobre Isabella d'Este: *Rinascimento privato*, su última obra, publicada en 1985. Es una historia de Isabella d'Este narrada por ella misma y con un personaje inventado, el sacerdote inglés Robert de la Pole, que le escribe cada algunos años y cuyas cartas dan el ritmo a la novela. Por última vez en la obra de Bellonci (si no consideramos el libro inconcluso sobre Vespasiano Gonzaga), los documentos toman la forma de una novela en el sentido tradicional del término. A fines de este mismo año, la Jefatura de Gobierno le otorgó el premio *Penna d'oro* (Bolígrafo de oro).

A principios del año siguiente, volvió a trabajar al libro sobre Vespasiano Gonzaga y decidió presentarse al Premio Strega con *Rinascimento privato*. Ganó el premio, pero no pudo tener la alegría de recibirlo porque el 13 de mayo murió, debido a complicaciones tras una intervención quirúrgica para un tumor intestinal.

En 1988 fue publicada póstumamente, bajo la dirección de Anna Maria Rimoaldi, *Segni sul muro* (Huellas en la pared), una recopilación de artículos y cuentos escritos entre los años Cuarenta y 1970. El año siguiente se edita el segundo volumen de *Pubblici segreti* (Públicos secretos), recopilación de los artículos publicados en el periódico *Il Messaggero* entre 1964 y 1970 (el primer volumen había sido publicado en 1965 y recogía los escritos salidos en otro periódico, *Il Punto*, de 1958 a 1964).

1.3.2. *Enchi Fumiko*

Enchi Fumiko nació en Tokio el 2 de octubre de 1905. Su nombre de soltera era Ueda Fumi 上田富美, pero lo cambió a Fumiko 文子 (“hija de las letras”) en 1928. Esa decisión no es extraña, si tenemos en cuenta que su padre, Ueda Kazutoshi 上田萬年, mejor conocido como Ueda Mannen 萬年, era un gran lingüista, hoy recordado por sus estudios sobre los cambios fonéticos de la lengua japonesa. Él y su madre Ine 稲, que vivía en la misma casa, fueron las figuras más significativas en la niñez de Fumi. Según sus propios recuerdos³⁹, el amor por el padre fue el más fuerte de su vida, y los cuentos de la abuela, que le narraba historias sacadas de los clásicos de la literatura japonesa, la iniciaron a los mundos de la cultura y de la narrativa.

Fumi vivió una niñez y una adolescencia protegidas, mimada, cuidada por ser de salud delicada, y leyendo muchísimo. De hecho, fue una excelente estudiante, pero en su adolescencia sufrió la injusticia de no ser escogida para la admisión en la prestigiosa escuela femenina de Ochanomizu お茶の水. Intentó igualmente el examen, pero no salió bien y tuvo que matricularse en una escuela femenina mucho menos satisfactoria, por lo que, a los diecisiete años, decidió abandonarla y seguir estudiando sola. Su padre la apoyó, ella nunca supo comprender si por amor demasiado indulgente o por confianza en sus capacidades⁴⁰, y le buscó a profesores particulares. Así, Fumi estudió inglés, francés, los clásicos chinos y la Biblia.

Sus primeros pasos de creadora fueron en el teatro, un campo completamente nuevo para una escritora de su época. En 1927 tuvo su primer éxito: el primer premio en un concurso organizado por la revista *Kabuki* al acto único *Furusato* ふるさと (El país natal), historia de la vuelta a su pueblo del poeta de *haiku* 俳句 Kobayashi Issa 小林一茶. El mismo año empezó a asistir a

³⁹ Enchi Fumiko, *Watashi no rirekisho* 私の履歴書 (Mi currículum), citado en Juliet Winters Carpenter, *Enchi Fumiko: 'a writer of tales'*, *Japan Quarterly*, 37, 3, 1990, p. 344.

⁴⁰ *Idem*, p. 346.

un seminario sobre la escritura teatral de Osanai Kaoru 小山内薫 (1881-1928), el gran reformador del teatro japonés moderno, siendo la única mujer, y publicó en la revista *Geki to hyōron* 劇と評論 (Teatro y crítica). El año siguiente *Banshun sōya* 晩春騒夜 (Una noche tempestuosa de primavera tardía), historia del contraste entre una mujer artista y otra comprometida políticamente, fue representada en el teatro dirigido por Osanai, el Tsukiji Shōgekijō 築地小劇場 (Pequeño teatro de Tsukiji). Fue la primera obra de una mujer representada ahí, y lamentablemente también la última, porque esa misma noche Osanai murió.

Después de eso, Hasegawa Shigure 長谷川時雨 (1879-1941), también escritora teatral, la invitó a escribir una comedia para su revista *Nyonin geijutsu* 女人芸術 (Artes femeninas), la primera revista literaria femenina de alto nivel después de *Seitō* 青踏 (*Bas bleus*). Su actividad fue breve, del 1928 al 1932, cuando una enfermedad de Hasegawa la obligó a dejarla, pero, aun así, fue una referencia importantísima para las escritoras de la nueva generación.

Fumiko tuvo, por lo tanto, la posibilidad de conocer a Hayashi Fumiko e Hirabayashi Taiko, que fue su amiga hasta la muerte, en 1972. Para ella, conocer a estas chicas pobres, pero dotadas y valientes, luchando contra mil dificultades para afirmarse como artistas y personas, fue un descubrimiento importantísimo, que la estimuló a intentar ponerse a prueba y descubrirse a sí misma⁴¹. El resultado fue que se acercó a grupos de izquierda y tuvo una relación con Kataoka Teppei 片岡鉄兵 (1894-1944), escritor del movimiento de la *puroretarian bungaku* y activista, y además casado y controlado por la policía.

Sin embargo, algo más arraigado en ella, el amor por su padre, la hizo cambiar de rumbo: temiendo a que su padre pudiera correr peligro de quedar involucrado en algún escándalo, se casó sin amor en 1930 con Enchi Yoshimatsu 円地与四松, un periodista. Puso la condición de poder seguir escribiendo, pero

⁴¹ *Idem*, p. 347.

su marido no estuvo nunca muy conforme y las peleas eran frecuentes. Sin embargo, Enchi no divorció, por falta de valor, según sus propias palabras⁴².

Durante varios años después de su casamiento, escribió poco, posiblemente por la influencia de su frustrante situación. Sin embargo, logró madurar la decisión de dirigirse a la narrativa, sintiéndose ya poco a gusto con las convenciones del teatro. Así, en 1935 concluyó su trayectoria de escritora teatral, publicando una recopilación de sus obras (veinte en nueve años, del 1926 al 1935) con el título *Seishun* 惜春 (Primavera apasionada), y en 1939 apareció su primera colección de cuentos, *Kaze no gotoki kotoba* 風のごとき言葉 (Palabras como el viento).

Los años entre 1937 y 1945 fueron posiblemente los más trágicos de su vida: en 1937 murió su padre, en 1938 tuvo que sufrir una mastectomía; durante la guerra perdió su casa, y en 1945 sufrió una intervención de isterectomía, con complicaciones que la llevaron al borde de la muerte.

La ayudó la amistad de Hirabayashi Taiko: Enchi recuerda que leer sus obras llenas de vitalidad le devolvió las ganas de vivir⁴³. Además, le dio el consejo de escribir sin preocuparse por ser o no publicada, y eso la estimuló a volver a escribir.

Los primeros años fueron difíciles, porque no logró publicar nada más que obras de ficción para chicas, pero en 1951 una revista le aceptó el cuento *Kōmyō kōgō no e* 光明皇后の絵 (La pintura de la emperatriz Kōmyō).

Sin embargo, el verdadero éxito llegó dos años después, con *Himōjii tsukihi* (Tiempos de hambre)⁴⁴, que el año siguiente ganó el *Joryū bungakushō*

⁴² S. Yumiko Hulvey, *Enchi Fumiko*, en Chieko I. Mulhern (ed.), *Japanese women writers, a bio-critical sourcebook*, London & Westport, Greenwood Press, 1994, p. 48.

⁴³ J. Winters Carpenter, *Enchi Fumiko*, cit., ps. 349-50.

⁴⁴ Traducción italiana: *Tempi di fame*, por Mimma de Petra, en *Il Giappone*, XXXIV [1994], 1997, ps. 66-87.

女流文学賞 (Premio de literatura femenina). A partir de entonces se sucedieron premios y reconocimientos.

Ha llegado el momento de presentar las características peculiares de la trayectoria de Enchi, más compleja que la de Bellonci. Según S. Yumiko Hulvey, con cuya análisis estoy conforme, puede ser dividida en tres fases (empezando con las obras de la posguerra). En la primera, de *Himajii tsukihi* al cuento *Nise no en-shūi* 二世の縁拾遺 (Espigueos de *Un vínculo de dos vidas*, 1957) las protagonistas usan de forma embrionaria, o no usan, poderes sobrenaturales como forma de resistencia a la opresión masculina. En la segunda, de *Maschere di donna* a *Namamiko monogatari*, las mujeres ejercen una forma de resistencia utilizando poderes chamanísticos; en la tercera, que incluye las obras de los años Setenta, mujeres ancianas exploran la naturaleza del deseo sexual creando un vínculo con los mundos del mito y de la fantasía⁴⁵.

Himajii tsukihi, junto con la novela *Onnazaka* de 1957, ganadora del premio Noma 野間, es la obra más realista de Enchi. Es la historia de una mujer, Saku, oprimida por un marido incapaz, enfermo, que aprovecha su enfermedad para dominarla. Sin embargo, cuando el hijastro le propone compincharse para matarlo, se horroriza y se dedica a atenderle más que nunca, sin descanso, hasta morir.

El gran crítico Masamune Hakuchō 正宗白鳥 escribió que esa historia le había dado escalofríos. Enchi respondió que, aunque esto la alegraba, su fin había sido sobre todo el de contar una historia de abnegación más allá de los gustos y disgustos personales. De todos modos, el juicio positivo de Masamune fue de fundamental importancia para su carrera⁴⁶.

⁴⁵ S. Yumiko Hulvey, *The intertextual fabric of narratives by Enchi Fumiko*, en Charles Weihsun Fu and Steven Heine (eds.), *Japan in traditional and postmodern perspectives*, New York, State University of New York Press, 1995, ps. 171-73.

⁴⁶ J. Winters Carpenter, *Enchi Fumiko*, cit., p. 351.

Onnazaka se desarrolla en la época de Meiji, la de la modernización de Japón, pero esto no se percibe y no tiene ningún papel en la vida de sus protagonistas: Tomo, esposa de un feudatario, Suga y Yumi, sus concubinas. La novela empieza con Tomo yendo a comprar a una chica apta para ser la concubina de su marido. A partir de este momento, empieza a perder el amor por él y a abrir los ojos sobre la injusticia de la sociedad en que vive, además de acumular celos y rabias, pero no tiene maneras de expresarlos ni vías de salida. Sólo al borde de la muerte puede permitirse una venganza: le pide a su marido que arroje su cuerpo al mar, utilizando una palabra violenta (*zamburi* ざんぷり) que a él le revela de repente los verdaderos sentimientos de su mujer.

Esta novela fue inspirada a Enchi por los cuentos de su abuela, lamentablemente no de fantasía, sobre su vida y la de las antepasadas, y es quizá su mejor obra en la caracterización de los personajes (sobre todo, naturalmente, los femeninos): la fuerza de Tomo, la fragilidad y los odios oscuros de Suga, la franqueza y la alegría de Yumi.

Con *Nise no en-shūi* Enchi empieza a dar forma a su peculiar mundo de escritora: aparecen aquí por primera vez el uso de la intertextualidad (la historia está entrelazada con la traducción al japonés moderno del cuento del escritor del siglo XVIII Ueda Akinari 上田秋成, muy amado por Enchi, que da el título a la obra), el vínculo con la literatura clásica, el poder femenino de dar cuerpo (quizás, en una narración de frontera entre realidad y sueño) a las fantasías.

El cuento narra la historia de una mujer, viuda de guerra, que escribe la traducción del cuento de Akinari que le dicta un anciano profesor, de quien ella fue alumna y que la acosó sexualmente, pero en el presente se encuentra enfermo y solo. Volviendo a casa una noche de noviembre, después de una de estas sesiones, se pone a pensar en las semejanzas entre el viejo profesor y el protagonista del cuento de Akinari, Jōsuke 定助. Se trata de un hombre localizado batiendo una campana bajo tierra muchos años después de su muerte, y que, vuelto a la vida, no sabe hacer nada importante, pero mantiene todos los instintos, incluyendo el sexual. Tocar una campana era un acto de devoción y

una de las prácticas que se creía que ayudaban a alcanzar la iluminación; Akinari, de esta manera, hace sátira antibudista.

Así, la mujer empieza a pensar en cómo sobrevive la sexualidad en el hombre (entiéndase: en el varón), aunque sea ya viejo, y llega a sentir que su propia sexualidad sigue viva. De repente, un hombre sale de la oscuridad e intenta violarla. Ella tiene la sensación de que podría ser el fantasma de su marido, vuelto a la vida por la fuerza del deseo de ambos, pero escapa. Al llegar a la estación, ve a muchos hombres volviendo del trabajo y se da cuenta del deseo que vive en ellos, como en Jōsuke, en el profesor y en ella misma.

Son del año siguiente *Hanachirusato* (El pueblo de las flores caducas), inspirado en un episodio del *Genji*, y *Maschere di donna*. *Hanachirusato* es la historia de tres amigas de mediana edad y de las relaciones infelices de dos de ellas, Raiko y Tsuyako, con hombres mucho más jóvenes. También en *Maschere di donna* el *Genji* tiene un papel importante, y su relación con la historia narrada por Enchi es desarrollada ampliamente, a diferencia de lo que pasa en *Hanachirusato*.

Esta vez, el personaje en que Enchi se inspira es el de la dama de Rokujō, de gran inteligencia y elegancia, y asimismo orgullosa y celosa, hasta provocar la muerte de sus rivales invadiéndolas con su espíritu (*ikiryō* 生霊, espíritu vivo). Mieko 三重子, la protagonista de *Onnamen*, posee estas mismas características, con la diferencia de que su rabia es usada para manipular la voluntad ajena y alcanzar sus objetivos.

Mieko sufrió en su juventud un aborto provocado por una caída, a su vez causada por la concubina de su marido, obligada dos veces a abortar. Toda su vida es dedicada, antes a la venganza, y después a la recuperación del hijo perdido. En un primer momento traiciona a su marido y tiene con su amante a dos hijos gemelos: un varón, Akio 秋生, y una mujer, Harume 春女, guapísima pero mentalmente retrasada. Treinta años después, Akio muere en un accidente de montaña y Mieko, con la complicidad de su nuera, Yasuko 泰子, que vive con

ella, consigue que Harume sea embarazada. Mieko sabe que su hija podría morir en el parto (lo que efectivamente sucede), pero la sacrifica para volver a obtener al hijo perdido.

Otra referencia a la cultura japonesa, evidente del título, es el teatro *nō*. Este género teatral tiene conexiones con el *Genji* en dos sentidos: de que parte de su repertorio se basa en episodios de la novela⁴⁷ y de que sus dramas son sobre todo historias de exorcismos de espíritus atormentados, lo que se debe a su origen religioso.

El *nō* es un teatro de máscaras, divididas en varias categorías. Unas de estas son las *onnamen*, las máscaras de mujeres, y cada una de las tres partes en que la novela está dividida lleva como título el nombre de una de ellas: *Ryō no onna* 霊の女 (mujer-espíritu, una mujer presa de un amor infeliz), *Masugami* 十寸髪 (pelo suelto, joven mujer loca) y *Fukai* 深井 (pozo profundo, una mujer anciana que ha perdido a su hijo). La primera máscara y la última representan a Mieko, la segunda a Harume.

Voy a hablar más adelante de las interpretaciones que la gran complejidad de esta novela ha suscitado. Por ahora sólo diré que Enchi cita explícitamente a las *miko* 巫女 (chamanas) y propone una nueva definición de ellas, de vehículos pasivos de los espíritus a espíritus invasores ellas mismas, justamente aquí.

Este mismo año Enchi escribió el cuento *Masurao* (Un hombre valeroso), otro homenaje a Akinari, en el que reconstruye la génesis de su cuento *Shikubi*

⁴⁷ Los dramas basados en el *Genji* son unos quince y en particular los que tienen a la dama de Rokujō como protagonista son tres: *Nonomiya* (nombre de lugar), *Aoi no ue* 葵の上 (Dama Aoi) y *Shikimi tengu* 榎天狗 (El duende entre los *shikimi* [nombre de una planta]). Cf. Janet Goff, *The Tale of Genji as a source of the Nō: 'Yūgao' and 'Hajitomi'*, en *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 42, n.1 (June, 1982), p. 177. También el libro de la misma autora *Noh drama and 'The tale of Genji': the art of allusion in fifteen classical plays*, Princeton, Princeton University Press, 1991. Sobre el *nō* en general, en español véanse: Javier Rubiera e Hideito Higashitani (editores), *Fūshikaden: tratado sobre la práctica del teatro nō y cuatro dramas nō*, Madrid, Trotta, 1999 y Kayoko Takagi y Clara Janés (editoras), *9 piezas de teatro nō*, Guadarrama, Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 2008.

no egao 死首の笑顔 (La sonrisa de la muerta) y, una vez más, afronta el tema del erotismo masculino.

En los Sesenta Enchi creó algunas de sus obras maestras y ganó dos premios más. Es de 1960 *Yasashiki yoru no monogatari* (Historia de una dulce noche), adaptación de la obra de Heian *Yowa no nezame* 夜半の寝覚め (Vela de medianoche), parcialmente perdida y considerada una obra maestra de su época.

Cinco años después, ganó otra vez el *Joryū bungakushō* con *Namamiko monogatari*. Es la historia de las intrigas usadas por Fujiwara no Michinaga 藤原道長, el mayor primer ministro de Heian, para darle en esposa al emperador Ichijō 一条 a su hija Shōshi 彰子 y hacerle olvidar a la queridísima mujer Teishi 定子, y de cómo utilice para esto a dos hermanas en el papel de *miko* y simule posesiones de espíritus.

La trama es compleja, pero su centro parece ser el gran amor entre Ichijō y su esposa y la pureza de ella, que la destaca en una corte hipócrita donde no puede confiar en nadie.

Digo “parece” porque una de las características principales de esta novela es la ambigüedad, el cuestionamiento de todas las verdades. Enchi, a través de una narración construida en múltiples niveles, distinguidos por tres registros lingüísticos diferentes, propone posibles verdades y al mismo tiempo las cuestiona⁴⁸.

Hasta el título puede ser interpretado de cuatro maneras diferentes: *nama* puede tener los significados de “inocente”, “inmaduro”, “falso” y “tramposo”. La ambigüedad es aumentada por el uso en el texto de los ideogramas antiguos, los *man'yōgana* 万葉仮名, que se leían de varias formas, dado que todavía no se habían establecido normas fijas. Así pues, también el amor entre Ichijō y Teishi, el único amor invencible y exclusivo de que Enchi haya hablado nunca en su

⁴⁸ Para un estudio detallado de esta técnica narrativa, véase Van C. Gessel, *The 'medium' of fiction*, cit., ps. 380-85.

obra, parece convertirse en un cuento, un episodio de *monogatari*. También volveré sobre estos aspectos.

En 1969 Enchi ganó el premio Tanizaki por la trilogía autobiográfica *Ake wo ubau mono* 朱を奪う者 (Quien roba el rojo), compuesta por *Ake wo ubau mono*, *Kizu aru tsubasa* 傷ある翼 (Alas heridas) y *Niji to shura* 虹と修羅 (El arco iris y el demonio). En 1970 fue nombrada miembro del Bungeiin 文芸院 (Academia de la Literatura).

En la década de los Setenta se produjo otro cambio en la obra de Enchi: sus protagonistas, mujeres ancianas, buscan la satisfacción de su intenso erotismo con hombres más jóvenes, y la obtienen a través de sus poderes sobrenaturales. Las obras más significativas de este período son: la trilogía compuesta por *Yūkon* (El espíritu juguetón, 1970, ganador del Gran Premio de la Literatura Japonesa en 1972), *Kitsunebi* 狐火 (El fuego del zorro, 1969) y *Hebi no koe* 蛇の声 (La voz de la serpiente, 1970); el cuento *Hana kui uba* (literalmente, "La vieja que come las flores", 1974)⁴⁹ y la novela *Saimu* 彩霧 (Niebla colorada, 1975).

Las tres novelas de *Yūkon* tienen la misma trama: una mujer anciana, que vive con la hija y el yerno, se enamora de él y cumple su deseo a través de la posesión. En el cuento que da el título a la trilogía se vuelve a citar al personaje de la dama de Rokujō, pero la situación ha cambiado por completo respecto a *Maschere di donna*: esta vez Suo 蘇芳, la protagonista, está consciente de lo que pasa, a diferencia de los casos de posesión narrados en la tradición japonesa, y actúa por amor, no por odio y celos.

En *I fiori dell'eterna giovinezza* dos mujeres ancianas y casi ciegas discuten sobre el erotismo del punto de partida de la pasión por las flores y citando los mitos de transformación de seres humanos en plantas y viceversa.

⁴⁹ Traducción italiana: *I fiori dell'eterna giovinezza*, por Irene Starace, en *Erotismo femminile in due racconti di Enchi Fumiko*, tesi di laurea publicada en *Il Giappone*, XLV [2005], 2008, ps. 153-79.

Una de las dos realiza sin miedo sus deseos, la otra duda, pero al final decide seguirla para hacer como ella.

En *Saimu* encontramos otra interpretación de la figura de la *miko*: Yukiko, descendiente de los sacerdotes del santuario sintoísta de Kamo 賀茂, es una mujer con muchos amantes, pese a su edad. Poco antes de morir, le deja a la amiga Sano un *emakimono* 絵巻物 (rollo pintado) donde se puede ver la iniciación sexual secreta de las sacerdotisas del santuario. Enchi subvierte aquí la tradición, porque estas sacerdotisas tenían que ser vírgenes, aunque se cuenta en obras antiguas, por ejemplo *Ise monogatari* 伊勢物語 (Cantares de Ise)⁵⁰ sobre relaciones sexuales que tenían (la propia Enchi cita este episodio en *Maschere di donna*)⁵¹.

En el *emakimono* se narra que la sacerdotisa debía tener varias veces relaciones sexuales, porque de esta manera entraba en comunicación con el dios, y que los hombres escogidos para eso lo olvidaban, pero quedaban solteros de por vida. Los amantes de Yukiko, en cambio, recuerdan, y como algo divino, las relaciones que tuvieron con ella, pero mueren todos misteriosamente. Desde que recibe el *emakimono*, Sano empieza a portarse como Yukiko y hasta a parecerse físicamente, pero, asustada, termina quemándolo.

En todos estos textos se puede notar la presencia de dos mujeres parecidas, una más decidida en seguir sus deseos fuera de las normas y la otra temerosa. En *Yūkon* son dos caras de la misma persona, en *I fiori dell'eterna giovinezza* y *Saimu* dos mujeres distintas. Volveré a tratar sobre este aspecto más detenidamente.

⁵⁰ Traducción española: *Cantares de Ise*, por Antonio Cabezas, Madrid, Hiperión, 2009 (primera edición 1979).

⁵¹ El episodio de los *Cantares de Ise* es citado en un momento clave de la novela, cuando Ibuki, el hombre engañado por Mieko y Yasuko, tiene la sensación de recordar haber visto a Harume a su lado (lo que efectivamente ha sucedido). En broma, Yasuko cita un poema de la obra en que una sacerdotisa pasó la noche con un hombre, violando su voto de castidad, pero lo hizo casi sin conciencia.

En estos mismos años, Enchi llevó a cabo la traducción al japonés moderno del *Genji*, empezada en 1967. El exceso de esfuerzo de la vista le provocó el desprendimiento de la retina. Tuvo que ser operada, pero no volvió a ver como antes. Sin embargo, no se rindió: siguió escribiendo mediante el dictado a una secretaria.

Además del *Genji*, a lo largo de su carrera tradujo al japonés moderno *Taketori monogatari* 竹取物語 (El cuento de un cortador de bambú)⁵², *Kagerō nikki* 蜻蛉日記 (Diario de una efímera), *Izumi Shikibu nikki* 和泉式部日記 (Diario de Izumi Shikibu), *Yowa no nezame*, *Tsutsumi chūnagon monogatari* 堤中納言物語 (Historias del Consejero Mediano de Tsutsumi), *Otogizōshi monogatari* 御伽草子物語 (Historias de otogizōshi), *Gikeiki* 義経記 (Historia de Yoshitsune), *Soga monogatari* 曾我物語 (Historia de los hermanos Soga), las colecciones de cuentos de Akinari *Ugetsu monogatari* 雨月物語 (Cuentos de lluvia y de luna) y *Harusame monogatari* 春雨物語 (Cuentos de la lluvia de primavera) y obras del *nō*, del *kabuki* y del *jōruri* 浄瑠璃.

En 1985 recibió el *Bunka kunshō* 文化勲章 (Honor al mérito de la cultura), la más alta condecoración individual concedida en Japón. Fue la segunda mujer en recibirlo, después de Nogami Yaeko. Murió de una crisis cardíaca un año después, el 14 de noviembre de 1986.

1.4 El feminismo de las dos escritoras

Ni Enchi ni Bellonci formaron parte de movimientos feministas y fueron un poco escépticas sobre las transformaciones que éstos sacaban adelante. En particular, las molestaba la pérdida del encanto que nace del secreto y del pudor.

Dos ejemplos: en su *zuihitsu Onna no himitsu* 女の秘密 (El secreto de las mujeres, 1961), Enchi habla de su preferencia por las mujeres del pasado,

⁵² Traducción española por Kayoko Takagi, *El cuento del cortador de bambú*, Madrid, Cátedra, 2004.

capaces de ocultar secretos bajo una apariencia de calma, respecto a las mujeres modernas, francas y decididas, pero ya sin nada que dejar descubrir⁵³.

Por su parte, Bellonci escribe, más o menos en los mismos años, de cómo la molestan las descripciones sexuales explícitas en la literatura, y aún más en la femenina:

"Da una donna più che da un uomo - e speriamo di non aver torto - esigiamo una sincerità non priva di ritenutezze e di pudori, oppure una forza d'arte indiscutibile"⁵⁴

("A una mujer más que a un hombre - y ojalá no estemos equivocados - le exigimos una sinceridad no carente de control y de pudor, o una fuerza artística incuestionable").

Para ambas también es difícil imaginar un mundo en que las mujeres sean realmente libres. Bellonci escribe en *Ho conosciuto Turandot* (Conocí a Turandot) sobre el conflicto entre el amor y la fidelidad a sí mismas, y concluye: "[...] la libertà non è data alle donne se non a prezzo di una amarissima disfatta" ("[...] la libertad no se les da a las mujeres sino al precio de una amarguísima derrota")⁵⁵.

Con respecto a Enchi, tiene la memoria, si podemos decir así, de un pasado en que las mujeres tenían poder, que se manifestaba sobre todo a través del chamanismo. Sin embargo, esto no la ayuda a imaginar un presente y un futuro mejores. La crítica es unánime en destacar esta limitación.

El estudio más completo sobre su mundo ficcional, hasta la fecha, es el de Nina Cornyetz que ya he citado. La autora, utilizando las teorías del feminismo francés, llega a la conclusión de que Enchi inserta la resistencia femenina en un sistema imaginario falocentrista del que no logra salir. Para ella, las mujeres

⁵³ Citado en Frances Causer, *Tradition and modernity in the fiction of Enchi Fumiko*, Tokio, Seijo University, 2001, p. 50.

⁵⁴ M. Bellonci, *Pubblici segreti*, vol.2, Milano, Mondadori, 1989, p.127.

⁵⁵ En *Segni sul muro*, en *Opere*, cit., p. 1260.

siguen en el reino de lo abyecto y de la alteridad amenazante, como veremos mejor a propósito de la sangre en *Maschere di donna*. Las mujeres se juntan y forman alianzas contra los hombres, pero siguen siendo vistas por la autora (y viéndose a sí mismas) más en el territorio del cuerpo y de lo irracional que en el del *logos*. Por ejemplo, también en *Maschere di donna*, los personajes se ocupan de la posesión de espíritus, pero los masculinos las estudian a través de la racionalidad, los femeninos, antes de estudiarla, la viven con sus cuerpos (ps. 114-120).

La visión del presente y del futuro femeninos es así contradictoria y esencialmente negativa. Por otro lado, lo más importante para entender a las dos escritoras es su trabajo sobre el pasado de las mujeres (de la aristocracia). En este ámbito lograron el gran éxito de introducir el punto de vista femenino en la vida de estas épocas y de hacerlo empezando con la empatía, aunque hay que subrayar una diferencia importante entre las dos. Mientras para Bellonci, como "il passato è un continuo presente" ("el pasado es un presente permanente")⁵⁶, no hace falta colocar historias en su propia época, para Enchi el "continuo presente" son las costumbres patriarcales y sus consecuencias sobre las mujeres. Así pues, ella tiende un puente entre el pasado y el presente de varias formas, una de las cuales es representar a mujeres en situaciones parecidas. Por ejemplo, en *Hanachirusato*, ambientado en los Cincuenta, una de las protagonistas es una de las amantes de un hombre de negocios que va a visitarla de vez en cuando, exactamente como pasaba en la época de Heian.

Pero hay otra, más importante y que nos interesa para este estudio: Furuya Teruko la llama *kamen sekai* 仮面世界 (el mundo de las máscaras), citando una obra de la propia Enchi⁵⁷. Se trata de presentar la continuidad pasado-presente utilizando la mediación del teatro. Según Furuya, es la forma más eficaz de realizar la fusión de las épocas a que la escritora aspiraba. Dos de las cinco obras que presento aquí, también citadas por Furuya, utilizan esta técnica: son

⁵⁶ *Cronologia*, cit., p. LVI.

⁵⁷ Furuya Teruko, *Enchi Fumiko. Yō no bungaku* (Enchi Fumiko. La literatura de las embrujadoras), Tokio, Chūzan, 1996, ps. 166-67.

Maschere y *Komachi hensō*. Por su naturaleza, las máscaras y el teatro permiten moverse libremente entre pasado y presente y entre realidad y sueño. Además, pueden funcionar como máscaras de la propia autora, que habla indirectamente a través de ellas⁵⁸.

En dos de las demás obras que presento, *Yasashiki yoru no monogatari* y *Namamiko monogatari*, el método de Enchi cambia otra vez: en el primer caso, adapta una obra de la literatura clásica; en el segundo, inserta un supuesto texto clásico en el marco de una voz narradora contemporánea, que recuerda el "descubrimiento" del texto e interviene de vez en cuando para comentarlo.

La conciencia feminista de cada una de las dos escritoras está desarrollada de forma desigual, más acerca de unos temas y menos acerca de otros. El ejemplo quizás más claro es su forma de tratar sobre el tema de la sexualidad femenina.

Bellonci habla varias veces de violencia contra las mujeres. Un ejemplo es el cuento *Storia nera* (Historia negra), publicado por primera vez en 1954 y en su versión definitiva en 1968, y recogido en *Segni sul muro*. Es la historia de una dama del siglo XVII, Lucrezia Dondi, muerta asesinada por un joven, amigo de sus hijos, que había intentado violarla. El marido había glorificado su muerte con poemas, viendo en esto una prueba de la honradez de su esposa. Bellonci comenta, concluyendo el cuento, que ella "aveva difeso [...] in una semplice parola il diritto alla libertà" ("había defendido [...] en una simple palabra el derecho a la libertad")⁵⁹, no el honor conyugal. Una afirmación que hoy damos por sentada, pero que en la Italia donde Pío XII, en 1950, canonizara a la niña Maria Goretti, muerta en las mismas circunstancias, por haber defendido su "pureza", quizás no lo era mucho.

El de la violencia es un tema sobre que Bellonci sabe tratar con bastante eficacia. Así vemos, por ejemplo, en *Lucrezia Borgia*, a Barbara Torelli huir de

⁵⁸ *Idem*, ps. 168-72.

⁵⁹ *Opere*, cit., p. 1293.

un marido brutal, a Dorotea de Crema secuestrada por Cesare Borgia⁶⁰, o a la propia Lucrezia intentando, sin éxito, alejarse de su tercer marido Alfonso d'Este para evitar continuos embarazos y sufrirlos hasta concluir su vida con treinta y nueve años. Vemos, en *Segreti dei Gonzaga*, la búsqueda en los orfelinatos de una chica para la prueba de la virilidad de Vincenzo y su violación. Pero la representación más terrible de esta violencia es sin duda la historia de Margherita Farnese, también en *Segreti dei Gonzaga*. Margherita, casada a sus catorce años con Vincenzo Gonzaga y enamoradísima de él, no es en grado físicamente de consumir el matrimonio, lo intenta de todas las maneras posibles, sufriendo atrocemente, pero al final se decide mandarla a un convento porque no hay forma de hacerla apta a la vida conyugal. Esta historia de una adolescente cuyo cuerpo y cuya vida son desechados es considerada por Bellonci comprensible, con respecto a los hombres, sólo por los más piadosos⁶¹.

Pero, si Bellonci sabe darnos una idea clara de los sufrimientos de las mujeres y si, por otro lado, sabe hablar muy bien del amor, nos dice poco sobre la sexualidad femenina. Curiosamente, parece encontrarse más a gusto hablando de la masculina: véanse las páginas que dedica a las aventuras de Rodrigo Borgia y de Vincenzo Gonzaga. Por el contrario, cuando habla de las mujeres, utiliza expresiones que encontramos anticuadas e insatisfactorias:

"il rincrescimento l'insoddisfazione e quella sorta di polemica della donna contro l'uomo fisico che solo brucianti passioni o lente assuefazioni riescono a placare" (*Segreti dei Gonzaga*, p.876); "questa trappola che ammorsa le donne troppo tenere quando la giovinezza le abbandona [...] e almeno le più intelligenti, aiutandosi con gli specchi dell'ironia, dovrebbero a se stesse una conclusione savia (se l'intelligenza servisse)" (*idem*, p. 1088)

⁶⁰ Sin embargo, en *Appuntamento in Navarra* (Cita en Navarra), también recogido en *Segni sul muro*, Bellonci le atribuye a Dorotea otra interpretación de su historia: al borde de la muerte, la mujer la recuerda por primera vez y entiende que Cesare fue la única persona en portarse con ella de forma honesta.

⁶¹ *Segreti*, cit., en *Opere*, cit., p. 922.

("el disgusto la insatisfacción y esa clase de polémica de la mujer contra el hombre físico que sólo ardientes pasiones o lentas adaptaciones logran calmar"); ("esta trampa que captura a las mujeres demasiado tiernas cuando la juventud las abandona [...] y al menos las más inteligentes, ayudándose con los espejos de la ironía, se deberían a sí mismas una conclusión sabia [si la inteligencia sirviera]").

En el primer caso Bellonci se refiere a la pérdida de la virginidad, en el segundo a las pasiones de mujeres maduras por chicos. Lo que menos convence es el tono de estas frases, que pretenden describir una verdad universal pero se limitan a reflejar convicciones comunes de la época. ¿Por qué perder la virginidad debe ser necesariamente el inicio de una "polémica" sexual con el hombre? ¿Y por qué una mujer de cuarenta años no debería de tener una relación con un chico de veinte?

Por el contrario, la traumática experiencia personal de Enchi, junto a una tradición menos inhibida hacia el sexo, la llevó a conocer a fondo su propia sexualidad y a analizar lo que significa ser mujer, aun en ausencia de los órganos femeninos. Este análisis es sacado adelante con franqueza y al mismo tiempo con gran elegancia, en la mejor tradición de la estética japonesa. También el tema de la vejez femenina es muy presente en Enchi y casi ausente en Bellonci.

Por otro lado, creo que esta última supo elaborar mejor un concepto de ética válido también para las mujeres. Lo demuestran la evolución de sus preferencias hacia unos personajes, como veremos, y unas notas suyas sobre lo que es para ella el feminismo: conciencia de estar solas frente a las grandes preguntas de la vida, y "buon civismo" ("buen civismo")⁶².

Detrás de estas contradicciones hay una relación difícil con el hecho de ser mujeres. De hecho, para ambas escritoras, las relaciones con el padre fueron muy importantes. Sobre este aspecto en Enchi, hay un interesante trabajo de Eileen

⁶² *Pubblici segreti*, cit., ps. 33 y 94.

Mikals-Adachi que relaciona las contradicciones en su obra con el amor por su padre⁶³.

Según su tesis, Enchi buscó toda la vida el amor de su padre y nunca cuestionó el papel de este amor en su vida. Esto explicaría la ausencia, en su obra, de personajes masculinos presentados en el papel de padre (la estudiosa también observa que las relaciones familiares en general son poco tratadas en la obra de Enchi, que prefiere concentrarse en el punto de vista de la mujer-esposa) y la continua búsqueda de amor de muchas protagonistas suyas. Enchi escribió en sus recuerdos que se sintió en competición con su padre y que la molestaba ser conocida sólo como su hija, sentimientos más comunes en los hijos varones.

Yo añadiría que este deseo de igualar y superar al padre, por considerarlo un modelo, si por un lado fue ciertamente un estímulo, por otro debió de ser un obstáculo más. Se ha señalado muchas veces que la ausencia de modelos femeninos positivos, o coincidentes con sus aspiraciones, en la vida de una mujer puede llevarla a identificarse con los hombres, dificultando aún más la ruptura con ellos⁶⁴. El hecho de que Enchi considerara "masculino" este deseo suyo de afirmarse fuera del tradicional papel femenino⁶⁵ lo confirma.

No existe un estudio parecido sobre la relación de Bellonci con su padre, tal y como casi no existen sobre su feminismo⁶⁶, pero podemos llegar a conclusiones parecidas con los elementos sobre su vida a nuestra disposición: ella también fue hija de un hombre célebre que amaba y apreciaba. Es más, su

⁶³ Eileen B. Mikals-Adachi, *Enchi Fumiko: female sexuality and the absent father*, en *The father-daughter plot*, cit., ps. 194-211.

⁶⁴ Cf. Elaine Showalter, *A literature of their own. British women novelists from Brontë to Lessing*, Princeton, Princeton University Press, 1977, p.61, sobre la identificación con el padre de las escritoras inglesas; y sobre el rechazo a ser consideradas "escritoras" de las escritoras italianas modernas, Joann Cannon, *Women writers and the canon in contemporary Italy*, en Maria Ornella Marotti (ed.), *Italian women writers from the Renaissance to the present. Revising the canon*, Pennsylvania State University, Pennsylvania State University Press, 1996, ps. 18-19.

⁶⁵ En J. Winters Carpenter, *Enchi Fumiko*, cit., p. 343.

⁶⁶ Sobre la relación problemática de las feministas con la obra de Bellonci, véase Susanna Scarpato, *Sono uno storico in quanto scrittore. Imagining the past in Maria Bellonci's 'Rinascimento privato'*, *MLN*, vol. 117, n.1 (January 2002), ps. 228-29.

matrimonio con un hombre veinte años mayor que ella y la relación que desarrollaron parece ser una prolongación de la relación padre-hija. En su biografía cité la afirmación de ella señalando que su marido la *crió* para que escribiera. Es un término apto a un padre, no a un marido.

Las relaciones de ambas con sus padres no deben de haber sido facilísimas. En el caso de Enchi, ella se casó con un hombre que no amaba para protegerle a él, pero parece que su padre no sintió la menor gratitud por eso. A pesar de haberle permitido estudiar por su cuenta, tampoco aprobaba su deseo de triunfar como escritora, por no ser "femenino". En el caso de Bellonci, no sabemos mucho, pero sí que sus padres, cuando ella era pequeña, la sacaron de la escuela al darse cuenta de que ella se encontraba mejor allí que con la familia⁶⁷. Es muy posible que no aprobaran lo que se podía juzgar un espíritu de independencia poco aceptable en una niña. Es también posible que Bellonci, como Enchi, prefiriera no hacerse demasiadas preguntas sobre la naturaleza del amor de su padre por ella. Es significativo, en todo caso, que *Lucrezia Borgia* sea dedicado por la autora justamente a su padre.

Como otras escritoras de su generación⁶⁸, Bellonci rechazaba la palabra "*scrittrice*" (escritora) y se definía "*scrittore*", en masculino. De esto también podemos entender la dificultad en identificarse con su género.

Por concluir, no podemos incluir ni a Enchi ni a Bellonci entre las "hijas" más "rebeldes" de la sociedad patriarcal, pero el valor de la obra de ambas en la reconstrucción de la historia de las mujeres, un paso fundamental en la toma de conciencia del género femenino, queda incuestionable. Aunque se pueda discrepar con sus conclusiones, fueron ellas en asumir esa tarea y, como escribe Massimo Onofri, en "*raggiungere un dolore che per secoli era rimasto muto*" ("alcanzar un dolor que durante siglos había permanecido mudo")⁶⁹.

⁶⁷ *Cronologia*, cit., p. XL.

⁶⁸ Véase *supra*, n.62.

⁶⁹ Massimo Onofri, *Introduzione*, en *Opere*, cit., vol. II, p. XLIV.

Capítulo 2. Lucrezia Borgia y Maschere di donna

2.1 El género escogido: ¿por qué "novela"?

Las dos obras necesitan una pequeña aclaración sobre las razones de la denominación de "novela". Vamos a ver por qué. Con *Lucrezia Borgia* nace un género nuevo y, al menos en la literatura occidental, único. Bellonci se aleja mucho de los pocos antecedentes parecidos, es decir, las biografías ficcionalizadas: las *Vite di avventure, di fede e di passione* de Croce, *La congiura di don Giulio d'Este* (1931) de Riccardo Bacchelli, y varias biografías escritas para el gran público, en particular las de Zweig, Strachey y Maurois⁷⁰. Hasta el momento el interés de los autores se había enfocado en los destinos excepcionales, en la Historia como historia de la sociedad y no del individuo, y, en el caso de las biografías, la distancia entre las épocas históricas y la suya era dejada bien clara, "in una finzione anche troppo dichiarata, come nelle operette ambientate in regni balcanici di fantasia" ("en una ficción incluso demasiado declarada, como en las operettas ambientadas en reinos balcánicos de fantasía")⁷¹.

Viceversa, *Lucrezia Borgia* presenta una atención extrema en la reconstrucción de la vida, tanto exterior como interior, de sus personajes. Con respecto al primer aspecto, aparecen por primera vez, descritos con abundancia de detalles y una mirada atenta a sus significados simbólicos, los detalles materiales de la vida cotidiana de los personajes: la ropa, los muebles, las comidas, las joyas. En particular a propósito de estas últimas, está añadido en apéndice su inventario, que Bellonci considera "importantissimo per la storia del costume, per la storia dell'oreficeria e per la storia di Lucrezia stessa" ("importantísimo para la historia de la tradición, de la orfebrería y para la historia de la propia Lucrezia")⁷². Hacía falta una mujer para que esta dimensión de la vida recobrara su importancia.

⁷⁰ E. Ferrero, *Introduzione*, cit., ps. XXIV-XXV.

⁷¹ *Idem*.

⁷² *Appendice. I gioielli di Lucrezia Borgia*, en *Lucrezia Borgia*, cit., p. 723.

Con respecto al segundo aspecto, el interés principal de Bellonci es hacia los individuos en la Historia. Lo que le interesa es capturar las conexiones y la dialéctica entre los unos y la otra y rastrear lo que es constante en la psicología humana a través de las épocas. Es justamente en la reconstrucción de la interioridad donde interviene necesariamente la fantasía, donde la biografía se aleja de los datos y entra en la ficción. Además, su delimitación espacio-temporal bien definida y la presencia de un narrador (o, mejor dicho, de una narradora) son características de la narrativa, como he expuesto antes. Por esto es lícito definir *Lucrezia Borgia* como novela⁷³. Volveré más adelante sobre el modelo de mundo, según la definición de Tomás Albaladejo, al que da vida.

En cambio, *Maschere di donna* cabe sin dudas en el género de la novela, o, mejor dicho, del *shōsetsu* 小説 (historia corta), su nombre japonés. Unos estudiosos japoneses, como Miyoshi Masao, discuten si es correcto considerarlo como el equivalente de la novela occidental y creen que no⁷⁴, pero seguiré definiéndola "novela", por una convención cuyo cuestionamiento se sale de la temática de este trabajo.

2.2.1. Aspectos sintácticos: la trama y la estructura

Ya he hablado de la trama de *Maschere di donna*. Con respecto a su estructura (es decir, la organización de sus acciones), es cíclica: se abre con la presentación de varias máscaras de *nō* en la escuela de actores de la familia Yakushiji 薬師寺, y termina con el don de otra máscara a Mieko.

En la escena del inicio, las máscaras son vistas por todos los personajes (Mieko, Yasuko, Ibuki 伊吹 y Mikame 三瓶) y dos de ellas, *Ryō no onna* y

⁷³ Cf. Aguiar e Silva, *Teoria da literatura*, cit., ps. 596-603 *passim* y Bobes Naves, *La novela*, cit., p. 14.

⁷⁴ Cf. en particular Miyoshi Masao, *Accomplices of silence. The modern Japanese novel*, Berkeley, University of California Press, 1974 y *Off center*, cit. También Karatani Kōjin 柄谷行人, *Origins of modern Japanese literature*, Durham and London, Duke University Press, 1993, sobre las peculiaridades de la narrativa japonesa y sobre las contradicciones y las resistencias a la introducción de la narrativa occidental.

Masugami, tienen una conexión evidente con lo que sucederá después, aunque los lectores sabemos sólo posteriormente que los personajes las vieron.

En la escena final, sólo Mieko y Yasuko ven la máscara y entienden (sobre todo Mieko) lo que significa, a la luz de todo lo que ha pasado a lo largo de la novela. En particular para Mieko, esta máscara se convierte en un espejo en el que mirarse y reconocerse.

Las máscaras que se ven al inicio permiten a los personajes, naturalmente a lo largo de la novela, crear un vínculo con lo que sucederá después y entenderlo poco a poco. Además, marcan las tres etapas del plan de Mieko: en la primera empieza a ser puesto en acción, en la segunda se desarrolla, en la tercera llega al resultado. La estructura básica de la novela es así muy sencilla⁷⁵, pero lo mismo no puede decirse de la complejidad de significados que surgen sobre ella, y sobre los cuales volveré más adelante.

En cambio, en *Lucrezia Borgia* la estructura de fondo es más compleja. Su trama está constituida por la vida de su protagonista y los hechos históricos que en gran parte la determinan: una Italia dividida en varios Estados, las luchas entre ellos, la amenaza de las invasiones extranjeras y el intento de la familia Borgia de aprovechar la situación.

Los primeros capítulos son dedicados exclusivamente a la Historia, empezando con la muerte del Papa Inocencio VIII, la elección de Rodrigo Borgia y un *excursus* sobre los orígenes y la historia de su familia. También se da amplio espacio a Adriana Mila y Giulia Farnese, la primera pariente de Rodrigo Borgia y suegra de la segunda, que se convirtió en amante favorita de él con el apoyo de Adriana. Con estas dos mujeres "straordinarie [...], ma dubbiosamente esemplari" ("extraordinarias, pero dudosamente ejemplares") (p. 28), transcurre la niñez de Lucrezia. También se dedica espacio a la madre de ella y de sus hermanos Cesare, Juan y Jofré, Vannozza Cattanei, que por respeto a las

⁷⁵ Bobes Naves, *La novela*, cit., ps. 143-44.

apariencias vive separada de ellos. Es otra mujer de que Bellonci habla con admiración por su capacidad de dominar su vida.

De Lucrezia se empieza a hablar cuando entra en la adolescencia y su padre empieza a utilizarla, a través de proyectos de noviazgo y matrimonio, para sus ambiciones de poder. Sin embargo, ella como individuo queda en el margen. Su papel se acrece a medida que ella crece en edad.

Se casa por primera vez a los trece años con Giovanni Sforza, conde de Pesaro, pero, cuatro años después, él es obligado al divorcio, por ser insuficiente para satisfacer las ambiciones borgianas. Después del divorcio, Lucrezia se refugia en un convento para encontrar un poco de paz, pero justamente aquí tiene una relación con el *cubiculario* (camarero del Papa) Pedro Caldés, que llevaba y traía los mensajes entre ella y su padre. Con mucha probabilidad, tiene con él un hijo, que podría ser Giovanni Borgia, el Infante Romano, y su embarazo es la causa de la muerte violenta de Pedro y de la dama más cercana a ella, Pantasilea.

Mientras tanto se decide un nuevo matrimonio suyo, con Alfonso de Aragón, duque de Bisceglie. Es feliz con él, que es uno de los jóvenes más guapos de Italia, tierno y alegre, pero su felicidad dura poco: en el verano de 1500, su hermano Cesare asesina a Alfonso, por ser un obstáculo a su carrera hacia el poder, siendo un Aragón. Después de superar el dolor y la desesperación, Lucrezia escoge ella misma a un marido que le permita huir de los crímenes en que se encuentra involucrada contra su voluntad: Alfonso d'Este, duque de Ferrara.

En su vida en la nueva ciudad tiene otros amores, el platónico con el apreciadísimo humanista Pietro Bembo y el clandestino con el cuñado Francesco Gonzaga. Al quedar este amor frustrado e irrealizable, no le queda nada más que adaptarse con esfuerzo a una ciudad que le es ajena. Sin embargo, justamente entonces alcanza su mayor prestigio público. Al mismo tiempo, sigue aguantando embarazos, hasta morir con treinta y nueve años, agotada por el último. La novela se cierra claramente con su muerte.

He sintetizado, naturalmente con mucha brevedad, la historia de la vida de Lucrezia. Con respecto a la estructura de la novela, está dividida en dos partes, que la autora llama "periodi" (periodos). El primero abarca el arco temporal que va de la ascensión de la familia Borgia a la partida de Lucrezia para Ferrara como esposa de Alfonso d'Este; el segundo, la vida de Lucrezia en Ferrara (no volverá nunca más a Roma) hasta su muerte. Esta división no es nada casual: refleja la opinión de Bellonci de que para Lucrezia el segundo matrimonio representa una ruptura radical, por ser una rebelión contra su familia. Volveré sobre este aspecto.

Las dos partes están divididas en capítulos, en los que se entrecruzan el plan histórico y el individual. Los títulos dan indicaciones importantes sobre cuál de los dos prevalece en uno o en otro. Algunos ejemplos: *Assalto al Vaticano*, *Inquietudini*, *Tempo d'amore*, *Guerra su Ferrara* (Ataque al Vaticano, Inquietudes, Tiempo de amor, Guerra sobre Ferrara).

2.2.2. La intertextualidad

Ambas novelas poseen una característica común, es decir, la intertextualidad: endoliteraria en *Maschere di donna*, casi siempre exoliteraria (en gran parte relaciones de historiadores, documentos, cartas, pero también citas de poetas) en *Lucrezia Borgia*.

Los subtextos literarios de *Maschere di donna* son el *Genji* y dramas *nō*, y el uso que Enchi hace de ellos invita a una "lectura relacional", citando a Genette⁷⁶.

⁷⁶ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Traducción española *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989, ps. 480-81.

Además, aparecen dos textos metaficcionales: *Nonomiya ki* 野々宮記 (Crónica del Nonomiya), un ensayo escrito por la propia Enchi atribuyéndolo a Mieko, y una carta del amante de ella.

Antes de continuar, es bien decir algo más sobre la historia de la dama de Rokujō. Para empezar, hay que especificar que la sociedad del Japón de Heian era polígama, así que el hecho de que un hombre fuera fiel a su esposa, o a una amante, estaba completamente fuera de las normas. De hecho, lo que distingue a Genji, además de hermosura y talentos excepcionales, es su gran sensibilidad, que le permite no olvidar a ninguna de las mujeres con quien tuvo una relación, aunque pasajera. En cierto sentido, es una forma de fidelidad, pero a muchas mujeres, no a una.

En el *Genji*, Rokujō es una de las mujeres amadas profundamente por el protagonista, que la conoce con dieciséis años. Ocho años mayor que él, viuda del príncipe heredero, y famosa por su inteligencia y sus talentos artísticos, está asimismo dotada de una personalidad fuerte y celosa, que aleja a Genji de ella con el resultado de exasperarla aún más. Como extrema consecuencia, su espíritu provoca la muerte de otra amante de Genji, la delicada Yūgao 夕顔, y de su esposa Aoi 葵, invadiéndolas sin que ella sea consciente de lo que pasa.

Ni siquiera la muerte le trae paz: dos veces su espíritu vuelve, la primera llevando a Murasaki 紫, la mujer más amada por Genji, al borde de la muerte, la segunda haciendo enfermar a Onna Sannomiya 女三宮, su última esposa, y yéndose sólo cuando ella decide hacerse monja para expiar la culpa de haber tenido a un hijo con otro hombre. En esta ocasión su espíritu aparece por última vez para declarar su satisfacción. Por su parte Genji, conforme con la cultura de su tiempo, considera este tipo de hechos casi inevitable, debido a la naturaleza esencialmente malvada de las mujeres según el budismo.

En *Maschere di donna* hay varias alusiones al *Genji*, y en menor medida a *Yowa no nezame* y a los *Cantares de Ise*, también textos de Heian, pero es un texto ficticio el que saca a la luz el vínculo entre el personaje de Mieko y el de

Rokujō. Se trata de *Nonomiya ki* (Crónica del Nonomiya). Su importancia es la de desvelar, tanto a los lectores como a los pocos personajes que lo leen (Yasuko, e Ibuki y Mikame, los dos hombres enamorados de ella) la verdadera naturaleza de Mieko, muy parecida a la del personaje del *Genji*. Este medio permite a Enchi dejar que su protagonista desnude su alma y a la vez intentar rehabilitar tanto a ella como a la dama de Rokujō.

En el ensayo, Enchi, a través de Mieko, expone las teorías de los estudiosos, que consideran a este personaje marginal y negativo. En las interpretaciones más recientes (en la época de *Maschere di donna*, naturalmente) consideran el complejo edípico de Genji lo que le empuja hacia algunas de las mujeres más importantes de su vida, lo que una vez más excluye a Rokujō.

Por el contrario, Mieko/Enchi destaca la importancia que ella tuvo en la vida de Genji y su parecido con la mujer que él amaba cuando se le acercó, su madrastra Fujitsubo 藤壺. Sin embargo, hay una diferencia fundamental entre las dos, que Genji percibe muy pronto: Fujitsubo es una mujer capaz de entrega, Rokujō tenía una personalidad demasiado fuerte para esto.

Aunque Genji se aleja de ella por no soportar este aspecto de su personalidad, otras mujeres que ama profundamente en su vida se le parecen. Una es Akashi 明石, de quien volveré a hablar más adelante; otra es Akikonu 秋好む, la hija de Rokujō, aunque Genji mantiene la promesa hecha a su madre de no hacer de ella su amante. Son mujeres refinadas y dignas, pero sin la misma fuerza que Rokujō, o, como Akashi, con más capacidad de controlarla.

Otras pruebas de la buena opinión que Murasaki tendría de su personaje serían el apego que Genji le demuestra cuando va a saludarla al Nonomiya antes de que se marche con su hija a Ise, en unas páginas conmovedoras, y las cartas llenas de afecto que ella le escribe cuando él acaba exiliado en Suma 須磨.

Hasta aquí Enchi/Mieko reinterpreta los hechos, pero ¿qué hay detrás? La autora atribuye a la dama de Rokujō un poder chamanístico que la lleva no sólo a poseer a sus rivales, sino a transmitir su voluntad a los demás sin necesitar de actuar. En este sentido, Enchi derriba la idea tradicional de chamana, considerada un simple medio pasivo de transmisión de la voluntad divina.

En el ensayo también hay otra hipótesis sugerente: que las posesiones no sean debidas al odio de una mujer, sino a la mala conciencia del hombre, y que la clase de mujer temida eternamente por los hombres, cuyo símbolo sería Rokujō, sea una proyección de los males masculinos (ps. 88-99). Sin embargo, la explicación que más peso tiene en la novela es la primera.

En la carta, que el amante de Mieko le envía el día antes de partir para la guerra, donde morirá, vemos la descripción de una relación parecida a la de Genji con la dama de Rokujō, aunque las apariencias dejarían pensar lo contrario. El hombre expresa su asombro frente a la generosidad ilimitada con que Mieko perdonó su carácter prepotente, pero, al mismo tiempo, su temor por la ambigüedad que percibe en ella, y que se hace evidente en sus acciones (le revela que él es el padre de los hijos que espera, pero se niega a huir con él).

En el fondo desconfía de ella, simplemente porque es mujer, como admite él mismo:

"[...] mi hai dato la sensazione di essere incomprensibile e impura. È quella tradizionale, irrazionale fissazione per la pulizia degli uomini giapponesi che considerano il flusso mestruale più impuro di qualsiasi altro tipo di sangue" (p. 147)
("me diste la sensación de ser incomprensible e impura. Es esta tradicional, irracional manía por la limpieza de los hombres japoneses, que consideran el flujo menstrual más impuro que cualquier otra clase de sangre").

En suma, la rechaza y se siente fascinado a la vez. Esta ambivalencia bien puede haber sido la misma de Genji hacia Rokujō.

También es muy importante el momento en que Mieko lee esta carta, es decir, la primera noche en que Yasuko pone en su lugar a Harume para que sea embarazada. La lectura de la carta, como observa Doris Barga, es "the climactic scene of contemporary shamanism"⁷⁷. Mieko recuerda todo lo que la ha llevado hasta allí y vuelve a evocar al espíritu del padre muerto de su hija en el momento en que ella está concibiendo una nueva vida.

Para estos dos metatextos se puede utilizar la distinción de Susan Lanser entre "público" y "privado"⁷⁸. *Nonomiya ki* es un texto "público", en el sentido de que Mieko se expone y habla, aunque indirectamente, de sí misma a los demás; la carta es un texto secreto, destinado a permanecer desconocido a todos menos que a ella.

El teatro *nō* es también, a menudo, "palimpsesto", puesto que, como hemos visto, muchas de sus obras se basan en episodios de otras obras literarias. Además, las historias de posesiones y exorcismos crean un paralelo con el significado oculto de la historia y de las acciones de Mieko.

Las referencias a las máscaras del *nō* que dan el título a las tres partes de la novela van en el mismo rumbo de desvelar lo que Mieko oculta, y en particular la primera, *Ryō no onna* (mujer-espíritu) aclara más las palabras de *Nonomiya ki*. De hecho, en su ensayo Mieko identifica explícitamente la una con la otra (y se

⁷⁷ Doris Barga, *Twin blossoms on a single branch. The cycle of retribution in 'Onnamen', Monumenta Nipponica*, 46, 2, 1991, ps. 147-71. Este estudio es uno de los más importantes y completos hasta la fecha sobre esta novela y utiliza en gran parte un enfoque antropológico.

⁷⁸ Susan Lanser, *Toward a feminist narratology*, en *Feminisms*, cit., ps. 610-29. La autora propone juntar a los conceptos de "nivel" y "persona" de Genette los conceptos de "público" (nivel extradiegético, textos de narración dirigida directamente al lector) y de "privado" (niveles intra y metadieético, textos dirigidos por personajes a otros personajes).

identifica con ellas). También esta máscara representa a una mujer que se atormenta por su incapacidad de entregarse y que transmite su voluntad a través de poderes sobrenaturales (p. 94).

La segunda máscara, *Masugami*, si aceptamos la interpretación de Hulvey que he citado arriba, la más ajustada al texto de la novela, representa a Harume, que también es una joven mujer sin facultades intelectivas. De hecho Ibuki, el hombre enamorado de Yasuko y víctima del plan de Mieko y de ella, al encontrar a Harume a su lado en lugar de Yasuko, se fija en el parecido entre la máscara y la chica (p. 153).

Fukai es otra vez Mieko, la mujer que ya no es joven y que sufre por la pérdida de un hijo. Es significativo que el actor de *nō* que la posee, Yakushiji Yorihiro 薬師寺頼人, quiera que sea donada a Mieko después de su muerte. Al traerla, su hija cuenta que para él esa máscara era el símbolo de la profundidad del alma de una mujer madura (p. 185). Una vez sola, mirándola, Mieko tiene la sensación de que conoce tanto su dolor por la muerte de sus hijos, como sus intrigas (p.188).

Como se puede ver, las máscaras tienen la paradójica función de desvelar (la verdadera naturaleza de una mujer, el sentido de los acontecimientos) en lugar de la tradicional de transformar u ocultar la realidad. También tienen otras funciones importantes, como destaca Doris Borgen⁷⁹: en la actuación de *nō*, el actor es dos personas en una, sí mismo y el personaje que interpreta, exactamente como pasa en las posesiones de espíritus. La máscara también permite al actor conectarse con el más allá. Las máscaras pueden así enseñar el vínculo entre la vida y la muerte, o borrar los límites entre las diferencias sexuales: al ver otra, la llamada *Zō no onna* 増の女 (mujer de Zō, el nombre de su creador), Yasuko tiene la impresión de volver a ver a su marido Akio (ps. 63 y 64).

En *Lucrezia*, la intertextualidad está constituida por los documentos históricos en que Bellonci basa toda su narración. En este caso la afirmación de

⁷⁹ D. Borgen, *Twin blossoms*, cit., ps. 148-49 y 151-52.

que "cada texto es un mosaico de citas"⁸⁰ no podría ser más acertada: no hay episodio que no se base en una relación de historiadores, lo que implicó para Bellonci reelaborar mucho para dar un estilo suyo a su texto, y también para aligerarlo del peso del material que utilizaba⁸¹. Hay citas, rara vez explícitas, paráfrasis, resúmenes de documentos, pero fundidos en una narración que ha logrado juntarlos en una forma coherente y marcada por su personalidad (hablaré más adelante de la peculiaridad del lenguaje de Bellonci). Naturalmente, este trabajo también tuvo consecuencias con respecto al contenido de su obra, como veremos en seguida: el estudio de una enorme cantidad de materiales le permitió descubrir varios errores de los historiadores⁸², y reconstruir un cuadro coherente y correctísimo de la vida de la familia Borgia, en su exterioridad, y verosímil de su vida interior.

2. 2. 3. Los personajes

2.2.3.1. El punto de partida: empatía y rehabilitación

Lo primero que une estas dos obras es la voluntad de las autoras de verter nueva luz sobre los personajes femeninos que escogieron. Ambas estas figuras sufrieron la mezcla de antipatía y atracción de los historiadores y de los críticos (varones y machistas) a lo largo de los siglos. En particular Bellonci comenta, a propósito de Lucrezia Borgia, que ella "è stata di tutta la famiglia la più maltrattata, e dagli accusatori e dai paladini: *un vero destino da donna*" ("fue la peor tratada de toda la familia, tanto por los acusadores como por los paladines: *una verdadera suerte de mujer*")⁸³.

⁸⁰ Julia Kristeva, *Semeiotiké. Recherche pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 146.

⁸¹ A la edición de 1974 fue añadido el *Quaderno di 'Lucrezia Borgia'*, en que la autora metió fechas, citas, noticias, etc. que antes formaban parte del texto de la novela. En *Opere*, cit., *Note ai testi*, p. 1483.

⁸² Por ejemplo, el error de todos los historiadores, incluso de Gregorovius, sobre la preparación de un primer matrimonio de Lucrezia con un noble español, creída cierta, mientras que era una simulación para distraer la atención de los convenios con Giovanni Sforza. O la atribución a Giulio Orsini, en la época de la rebelión de Giulia Farnese, de una carta escrita en realidad por Alejandro VI.

⁸³ *Quaderno di Lucrezia Borgia*, en *Lucrezia*, cit., p. 661. La cursiva es mía.

De hecho, algunos historiadores, como Gregorovius, ya habían intentado presentarla de manera diferente, pero con escasos resultados. Como destaca la escritora, si no la presentan como una encarnación del mal y del vicio, la despojan de personalidad y vida propia y la convierten en una víctima *tout court*⁸⁴. Por el contrario, Enchi fue la primera en intentar rehabilitar al personaje de Rokujō.

¿Qué molestaba tanto a los intérpretes tradicionales de la Historia y de la literatura? En el caso de Lucrezia, como hemos visto, su pertenencia a una familia de muy mala fama, lo que la convertía, con la impecable lógica del sexismo, en su chivo expiatorio; en el caso de Rokujō, su temperamento orgulloso y sus celos tan feroces que llevaban su espíritu a separarse de su cuerpo, y a provocar (o intentar provocar) la muerte de sus rivales y el sufrimiento de su ex amante.

Viceversa, ¿cuál es la actitud de las escritoras? Para ambas ya ha pasado la época en que las escritoras tenían que defender sus capacidades. La existencia de una tradición previa de literatura femenina y de movimientos feministas, y el dominio de las fuentes en que se basan, les permite hablar de mujeres de fama dudosa con seguridad, sin estridencias. Es más, su género les da una ventaja sobre sus adversarios, la de la empatía: pueden intuir, percibir, identificarse en lo que viven estas mujeres atormentadas. Pueden preguntarse qué hubieran hecho ellas en su lugar, detectar afinidades entre las épocas y los sentimientos.

Su método de interpretación se basa en un trabajo de investigación concreto, de calidad científica impecable, pero su punto de partida es emocional y casi mágico, una comunicación de mujer a mujer que trascende el tiempo. En primer lugar a través de esto es posible leer de manera diferente los documentos y los materiales acumulados en los siglos. Si se toma como punto de partida la idea de que las mujeres no son demonios o víctimas *tout court*, sino seres

⁸⁴ *Idem.*

humanos como nosotras, y que, como nosotras, viven en un mundo donde hay espacios muy estrechos para ellas, la visión de las cosas cambia y también es posible explicar las contradicciones que las interpretaciones sexistas ni siquiera abordan.

Con respecto a Lucrezia, los contemporáneos que la conocieron directamente, hasta los enemigos, sólo hablan bien de ella (si tuvo culpas, fueron muy diferentes de comunes delitos); con respecto a Rokujō, ya he dicho que no son sólo facultades siniestras en distinguirla, sino también cualidades positivas: gran talento de poetisa y calígrafa, extraordinarias elegancia y cultura.

Esta perspectiva y el método son declarados explícitamente por Bellonci en el *Quaderno*, como hemos visto. Ahí la escritora afirma que su intención fue "rappresentarli [los Borgia] nel loro modo quotidiano, caldo e naturale di stare al mondo, *in una prospettiva umana di individui, non mostruosa di criminali*" ("representarles en su forma diaria, cálida y natural de estar en el mundo, *en una perspectiva humana de individuos, no monstruosa de criminales*")⁸⁵.

Con respecto al método, declara que recurrió a leer directamente las fuentes, dada la carencia de una buena documentación en casi todos los trabajos sobre la familia Borgia. Esto significó volver a leer los testimonios de historiadores de la misma época, o poco posteriores, y sobre todo las cartas escritas por los propios protagonistas de su historia, y los informes de los embajadores de los otros Estados italianos, que cuentan los acontecimientos de la vida de la familia en el propio momento en que pasaban. También consultó los registros de los gastos domésticos, otra fuente valiosa e ignorada hasta el momento para reconstruir la cotidianidad de Lucrezia. Este método le permitió, además de corregir errores, como hemos visto, devolvernos la imagen de una mujer apasionada, generosa, llena de amor por la vida y al mismo tiempo reservada, secreta, casi mística.

⁸⁵ *Idem*. La cursiva es mía.

Sin embargo, hay que precisar que la intención de Bellonci no era la rehabilitación, sino la exposición de la "verdad desnuda" para que el lector pudiera llegar a sus conclusiones⁸⁶. Por otro lado, frente a episodios abiertos a la interpretación, la autora siempre intenta encontrar la explicación más favorable para su personaje. Además, la "verdad desnuda" que ella descubre lleva a una absolución de Lucrezia de las acusaciones que se le hicieron. Por esto, creo que, a finales de cuentas, la actitud de Bellonci se parece mucho a la de Enchi.

Lo que esta última hizo con el personaje de Rokujō fue más fácil, no existiendo la misma confusión en las fuentes. La escritora llamó la atención sobre la actitud de Murasaki Shikibu hacia su personaje y la de Genji hacia ella y otras mujeres que amó en su vida, para juntar las contradicciones en una imagen que tuviera un sentido lógico. Sin embargo, también acudió a falsear el contenido de su fuente, como veremos.

Una representación de las mujeres basada en criterios muy parecidos, según Victoria Vernon, es típica de la literatura femenina: mientras los escritores varones representan a las mujeres como una encarnación del Otro, amenazante o acogedora según los casos, y casi nunca como sujeto, las escritoras las presentan como individuos concretos, situados en contextos precisos y a menudo opresivos, y su enfoque es en la dialéctica entre el deseo y la voluntad de ellas y las restricciones que la sociedad les impone⁸⁷. (Justamente a propósito de Enchi, Vernon observa que su atención se concentró en las mujeres encerradas en la más importante de estas instituciones opresivas, es decir, la familia).

La interpretación de las dos escritoras permite reconstruir un cuadro coherente de lo que sus heroínas fueron, pero, como veremos más adelante, no

⁸⁶ En *Opere*, cit., *Fortuna critica*, p. 1514.

⁸⁷ Victoria Vernon, *Between Osan and Koharu: the representation of women in the works of Hayashi Fumiko and Enchi Fumiko*, en *Daughters of the moon: wish, will, and social constraint in fiction by modern Japanese women*, Berkeley, Institute of East Asian Studies, University of California Press, 1988, ps. 180-85.

permite absolverlas. Las culpas quedan y se trata de explicarlas de otra manera respecto a la fijada por la tradición, pero borrarlas es imposible.

2.2.3.2. Los personajes masculinos

Hay que permitir que *Lucrezia Borgia* tiene el objetivo de retratar una época, y por lo tanto presenta un abanico de caracteres mucho más amplio que *Maschere di donna*, que no tiene esta ambición. Esto vale para la consideración de todos los aspectos de las dos novelas.

El trato de los personajes masculinos es otra gran diferencia entre ellas: en *Lucrezia* es igualitario, en *Maschere di donna*, en gran medida, negativo. En este último caso, podemos distinguir a los personajes masculinos en tres grupos: los malos, los pasivos y los artistas.

Del primer grupo forma parte sólo un personaje: Togano Masatsugu 桐尾正継, el marido de Mieko. Como el marido de Tomo en *Onnazaka*, es la clase de hombre que no piensa que las mujeres sean personas, que sólo siente lujuria hacia ellas, pero que mantiene el respeto a las formas. Es él quien obliga a su concubina Aguri a abortar contra su voluntad, y que exaspera su rencor, manifestando abiertamente la atracción (¿o podríamos decir "el amor"?), por su mujer.

Podríamos incluir en este grupo también al amante de Mieko, que la traicionó y fue egoísta con ella, como él mismo admite en su carta, pero parece que esto fue el efecto de la inquietud que Mieko le inspiraba. Así las cosas, se podría incluir en el grupo de los hombres pasivos, también teniendo en cuenta que Mieko le utilizó para sus fines. En cambio, Ibuki y Mikame caben sin dudas en este. Ninguno de los dos es mala persona, pero son fáciles de engañar porque, como hombres, les falta sensibilidad. Mikame en particular es superficial y un poco ridículo (su apellido, que significa "tres botellas", acentúa esta característica).

Esta clase de sensibilidad, en cambio, la tienen los hombres artistas. El pintor Minoru 実, como veremos, le hizo a Mieko, cuando era joven, un retrato en que capta la esencia de su personalidad.

También habría que añadir al jefe de la escuela de *nō* Yakushiji Yorihiro. En la novela nunca se aclara si tuvo alguna relación con Mieko, ni de qué clase fue, pero no debe de ser casual que él quiera enseñarle (a través de sus hijos) las mejores máscaras femeninas de su escuela, entre ellas la *Ryō no onna*, y que en sus últimas voluntades le deje la máscara *Fukai* a ella. Estos actos expresan sin duda su comprensión de la verdadera naturaleza de la mujer. El arte adquiere así una función más, la de trascender los prejuicios de género.

Con respecto a los personajes masculinos de *Lucrezia*, Bellonci es capaz de empatía, y al mismo tiempo de lucidez, también cuando habla de los hombres. De la vitalidad desbordante de Alejandro VI a la inteligencia y el hambre "disumano" (inhumano) de poder de Cesare, de la sensibilidad exquisita de Pietro Bembo a la solidez obtusa de Alfonso d'Este, hay espacio para todos. De todos modos, se entiende quiénes son sus favoritos.

Uno es Alejandro VI, con su "temperamento così ricco" ("temperamento tan rico", p. 101), capaz de enfurecerse por celos y olvidar la política por la pasión incluso en su vejez.

Dos veces Bellonci le compara a un veinteañero:

"[...] Alessandro VI risponde, di fuoco, che le lettere di lei quanto più sono lunghe [...], tanto più gli sono grate per mettervi più tempo a leggerle: queste parole, che a vent'anni tutti hanno scritto o ricevuto, gli uscivano dalla penna a sessantadue" (p. 76)

("Alejandro VI responde, con fuego, que las cartas de ella cuanto más largas son mejor, por tardar más en leerlas: estas palabras, que

con veinte años todos han escrito o recibido, le salían de la pluma con sesenta y dos");

y "gettandosi dietro le spalle con una ventenne facilità ogni pensiero politico" ("echando detrás de sí con una facilidad de veinteañero todo pensamiento político") (p. 101).

Su gracia le redime (para Bellonci) de la falta de escrúpulos y de la indiferencia frente a la corrupción de la Iglesia. Es un hombre amoroso, como amante y como padre, que no calla ningún sentimiento y está siempre dispuesto al optimismo. A través de las descripciones entendemos la simpatía que Bellonci le tiene.

Otro es Pietro Bembo, "principe degli umanisti d'Italia" ("príncipe de los humanistas de Italia") (p. 410) y gran amor de Lucrezia, con su extraordinaria "eleganza spirituale" ("elegancia espiritual") (p. 651) que destaca en toda su vida y sus emociones.

Si Bellonci expresa simpatía por Alejandro VI, por Bembo parece sentir incluso amor: así comenta una carta a Lucrezia:

"Tanta confidenza familiare e devota, tanto aiuto chiesto con quell'umiltà maschia e soave: chi non l'avrebbe amato questo Pietro Bembo?" (p. 424)

("Tanta confianza familiar y devota, tanta ayuda pedida con esa humildad varonil y dulce: ¿quién no le hubiera querido a este Pietro Bembo?").

Es notable que estos dos hombres que suscitan tanta simpatía en nuestra narradora no tengan nada en común.

Otro personaje que aprecia es Cesare Borgia. Así describe su juventud:

" [...] nel silenzio, primo ed ultimo rifugio dei contrariati, si svolgeva quella complicata giovinezza, pervertita forse da sensibile in crudele, e mostruosamente illuminata da una chiaroveggenza troppo precoce" (p. 60)

("[...] en el silencio, primer y último refugio de los contrariados, se desarrollaba esa complicada juventud, pervertida quizás de sensible a cruel, y monstruosamente iluminada por una clarividencia demasiado precoz").

Y poco más adelante: "la solitudine gli piacque [...] : e ci si calò dentro, con il coraggio disumano di bastare a sé, votato alla sua idolatria del potere" ("la soledad le gustó [...]: y se hundió en ella, con el valor inhumano de bastarse a sí mismo, dedicado a su culto al poder") (*idem*).

Así pues, vemos volver el adjetivo "disumano", pero es una inhumanidad noble, por así decirlo. A Cesare no le importa nada de los demás, sino en relación con sus planes, pero no es ni un cobarde ni un mezquino. Tiene sentido de la justicia, como demuestra administrando bien las tierras que ha invadido, y mantiene su dignidad cuando sus planes fracasan, hasta escoger arriesgar su vida (y encontrar la muerte) cuando entiende que para él ya no hay sitio. Al fin y al cabo, Bellonci tiene una idea positiva también de él.

Los caracteres de hombres que nos presenta de forma negativa son los cobardes y los insignificantes: Giovanni Sforza, Giovanni Borgia, Giulio y Ferrante d'Este. A diferencia de Enchi, las relaciones con las mujeres no son determinantes en su opinión sobre los hombres, más bien se integran en lo que es el temperamento de cada uno.

También hay eficaces representaciones de la vejez masculina: además del ardor de Alejandro VI, la combatividad de Julio II, que se expresa también concretamente en su participación en la guerra contra los franceses. No es casual que el tema de la vejez femenina, en cambio, sea casi ausente: Bellonci tendrá muchas dificultades en tratar sobre él.

El estudio de los personajes masculinos en la literatura de mujeres está todavía poco desarrollado⁸⁸, pero creo que puede decirnos mucho sobre el mundo de cada escritora y abrir campos fecundos de discusión.

2.2.3.3. Amor, sexualidad y maternidad en las dos novelas

En *Lucrezia Borgia* hay muchas historias y muchas clases de amor. Los de Lucrezia que voy a analizar aquí son tres "irregulares": la misteriosa relación con el *cubiculario* Pedro Caldés, entre su primer y segundo matrimonio, y las platónicas, después del tercero, con Pietro Bembo y con el cuñado Francesco Gonzaga, marido de Isabella d'Este.

Del primero tenemos noticias muy vagas, pero las tenemos, y Bellonci comenta que fue "probabilmente la [relazione] più importante perché si definissero e formassero in Lucrezia spirito e carattere" ("posiblemente la [relación] más importante para que se definieran y se formaran en Lucrezia espíritu y carácter") (p. 158). Fue un amor sexual, que tuvo, como escribe ella, "lo stordimento immemore degli amori profondamente istintivi" ("el aturdimiento sin memoria de los amores profundamente instintivos") (*idem*).

Las demás dos relaciones fueron platónicas y Bellonci considera "la più bella storia d'amore di Lucrezia Borgia" ("la más hermosa historia de amor de Lucrezia Borgia") (p. 471) la primera. Es la que mejor define a Lucrezia: para Bembo ella escribe la cobla "Yo pienso si me muriese" de López de Estuñiga, que expresa su naturaleza de mujer amorosa.

También para describir este amor Bellonci encuentra palabras muy hermosas. Como observa Ferrero,

⁸⁸ Uno de los pocos ejemplos es: E. Showalter, *A literature of their own*, cit., que dedica un capítulo a la representación de los personajes masculinos, mostrando que en esta literatura se alterna entre dos extremos.

"l'idillio di Lucrezia con Pietro Bembo dà modo alla Bellonci di scrivere alcune delle sue pagine più sicure sull'innamoramento, in cui si possono ritrovare alcune perle aforismatiche [...]"⁸⁹
("el idilio de Lucrezia con Pietro Bembo le permite a Bellonci escribir una de sus páginas más seguras sobre el enamoramiento, en que pueden encontrarse unos aforismas ejemplares [...]").

Por ejemplo, que los amantes conocen

"la piena di una vita universale con la quale comunicano senza più limitazione da individuo a individuo, da tipo a tipo, da specie a specie" (p. 419)
("la crecida de una vida universal con que comunican ya sin limitaciones de individuo a individuo, de clase a clase, de especie a especie").

El amor de Bembo por Lucrezia es amor en el verdadero sentido de la palabra: él se interesa en ella, en su vida, la comprende y la conoce a fondo; en suma, para él ella es un individuo, una persona única y hermosa en su unicidad. No hay voluntad de dominación, ni vanidad a satisfacer.

Bellonci cita como ejemplo del conocimiento de Lucrezia por Bembo la dedicatoria de los *Asolani*, cuando el humanista dice que ella ama "assai più piacere a se stessa dentro che agli altri fuori" ("mucho más apreciarse a sí misma dentro que gustarles a los demás fuera") (p. 448) y comenta:

"Lo spirito di Lucrezia [...] aveva davvero questa chiusura, questa completezza in se stesso; e il Bembo era stato solo a conoscerlo"
("El espíritu de Lucrezia [...] realmente tenía esta completud en sí mismo; y Bembo había sido el único en conocerlo") (*idem*).

Y también, para describir la excepcionalidad de este amor:

⁸⁹ *Introduzione*, cit., p. XX.

"La sua adorazione ardente e rispettosa esaltava in lei ogni facoltà femminile, compresa la dignità; e questa è la cosa più difficile che possa fare un innamorato" (p. 424)

("Su adoración ardiente y respetuosa exaltaba en ella cada facultad femenina, incluida la dignidad; y esto es lo más difícil que pueda hacer un enamorado").

Aunque muy probablemente platónico, este amor conoce muy bien la sensualidad: véase el momento en que Bembo le envía a Lucrezia un *agnus dei* que tuvo mucho tiempo en el pecho, para que, como dice en la carta que añade, pueda tocar el pecho de Lucrezia. Una sensualidad muy sublimada, pero presente.

El amor por Francesco Gonzaga fue menos exaltante, pero "modulato in ogni flessione della tenerezza" ("modulado en cada flexión de la ternura"), como escribe Bellonci en *A viso a viso con Lucrezia Borgia*. Gonzaga es un hombre muy diferente del Bembo: menos culto, pero más vital, bondadoso, y ama la vida con calor y sencillez.

Bellonci nos habla de la diferencia entre estos dos amores para Lucrezia:

"[...] Francesco Gonzaga non aveva, come il Bembo, il potere di liberarla dal suo passato aprendole la via ad un mondo dove il passo fosse agile e alato: ma principe, capo di stato poteva pensare di proteggerla oggi e nel futuro: e uomo, meno letterato e più terrestre, la accettava e l'amava come era, ammettendo senza repugnanza la sua discendenza da un uomo di chiesa [...], e magari le probabilità di quegli amori ambigui dei quali tante voci erano andate in giro" (p. 543)

("[...] Francesco Gonzaga no tenía, como Bembo, el poder de liberarla de su pasado abriéndole la vía a un mundo donde el paso fuera ágil y alado: pero, como príncipe y jefe de Estado podía pensar protegerla en el presente y en el futuro: y como hombre menos culto y más terrenal, la aceptaba y la amaba tal y como era, admitiendo sin repugnancia su descendencia de un hombre de la

Iglesia [...], e igual la posibilidad de esos amores ambiguos sobre los cuales tantos rumores habían circulado").

Por su parte, Gonzaga se siente atraído por la fragilidad de Lucrezia, su entrega, su confianza en él, tan diferentes de la actitud de su esposa Isabella. A su lado puede sentirse hombre y protector.

También hubo solidaridad entre los dos: él intentó ayudarla a obtener la liberación de su hermano Cesare y ella le ayudó durante su cautiverio en Venecia, secretamente pero con eficacia. Hubo intentos de encontrarse, pero casi siempre fracasados, y en los últimos años de su vida encontraron un terreno común en la devoción religiosa.

Su relación se desarrolló sobre todo en intercambios de cartas clandestinas, que le costaron la vida a Ercole Strozzi, el mejor poeta en latín de Ferrara, que formaba parte de la corte de Lucrezia. Sin embargo, mientras el amor con Pedro Caldés y el con Bembo fueron sin futuro y los amantes lo sabían perfectamente, hubo un momento en que pareció que éste podía tener una conclusión distinta. Fue durante la guerra contra Ferrara, cuando Gonzaga, seguro de la derrota de la ciudad si la guerra hubiera continuado, pidió al papa Julio II el permiso para casarse con Lucrezia. A ella tampoco le dijo nada, pero la situación evolucionó de otra manera. Julio II murió y con esto tuvieron su fin tanto la guerra contra Ferrara, como la posibilidad de un futuro juntos para los enamorados "culpables".

Otro amor parecido al de Lucrezia Borgia y Pietro Bembo, por la pasión unida al respeto y al aprecio mutuos, es el que tiene lugar entre Barbara Torelli y Ercole Strozzi, terminado, como hemos visto, en tragedia con la muerte de él. También vemos las ardientes y sensuales pasiones de Rodrigo Borgia, en primer lugar la por Giulia Farnese, y la pasión violenta de Cesare ("uno che anche in amore voleva sentire la battaglia", "uno que incluso en el amor quería sentir la batalla") por Dorotea de Crema. Hay muchos otros episodios menores, pero estos son los más importantes y nos bastan para concluir que en *Lucrezia Borgia* el

amor tiene un papel muy importante y que Bellonci cree en la posibilidad de amores grandes y reales.

En *Maschere di donna* el cuadro es muy diferente: se podría decir que en su mundo el amor no tiene lugar. Ya hemos visto la ambivalencia de Genji y del amante de Mieko hacia sus amadas, atraídos por ellas y al mismo tiempo considerándolas impuras. Ibuki, al darse cuenta de haber caído en una trampa, siente lo mismo, y Mikame adopta la defensa preventiva de no querer saber demasiado de una posible compañera. Esta desconfianza es una diferencia notable respecto a personajes de *Lucrezia* como Bembo y Gonzaga, que se entregan al amor, y al amor por una mujer de la fama de Lucrezia Borgia, sin reservas.

Creo que esta diferencia depende de la religión: sabemos que la tradición del "amor cortés" se desarrolló fuera, y contra, la religión cristiana, y en la idea de amor desinteresado y libre que afirmaba fue posible devolverle a la mujer su identidad de individuo. Entre individuos libres, vinculados por un amor prohibido, es posible reconocerse mutuamente como personas, con todo lo que esto implica: confianza, respeto, igualdad. Por el contrario, a partir de la época de Heian la religión budista, uno de cuyos principios es el de la maldad de las mujeres, empezó a entrar profundamente en la vida y en la mente de los japoneses, junto al sistema patriarcal⁹⁰. No existió una *zona franca* que quedara libre de los prejuicios sexistas. ¿Pero, qué pensaban las mujeres de todo esto?

Lo que más sorprende es que las mujeres de esta novela no sienten amor. De lo poco que se dice, parece que al menos el matrimonio entre Yasuko y Akio debe de haber sido feliz, pero esto no se menciona casi nada.

Con respecto a Mieko, hemos visto que su historia de amor es un posible enmascaramiento del deseo de maternidad, y veremos su meditación sobre la

⁹⁰ Cf. Octavio Paz, *La llama doble: amor y erotismo*, Barcelona, Seix Barral, 1994, ps. 36-39.

facilidad con que el amor femenino puede convertirse en rabia vengativa. Este es justamente el sentimiento de la dama de Rokujō, y aparentemente también el suyo.

Este aspecto oscuro y misterioso de la pasión parece pertenecerles sólo a las mujeres. Un hombre, cuando algo en la mujer que ama (o cree amar) le decepciona, lo que pasa muy fácilmente porque el amor del hombre es muy condicional, se limita a irse. En cambio, la mujer orgullosa y apasionada no puede aceptar esto y su orgullo herido se convierte en una fuerza devastadora. La alternativa es "il doloroso tormento di accettare gli uomini" ("el doloroso tormento de aceptar a los hombres"), como se dice en *Nonomiya ki* a propósito de otras tres mujeres muy amadas por Genji, Fujitsubo, Yūgao y Murasaki, o causar la aversión del hombre al manifestar fuerza, como Akashi en algunas ocasiones. De cualquier forma, una mujer enamorada sólo puede sufrir. *Maschere di donna* nos da esta sombría imagen de las relaciones amorosas.

Para Enchi, también la sexualidad es un medio para llegar al objetivo de recuperar al hijo perdido. Sin embargo, sus mujeres no son incapaces de disfrutar del sexo, sobre todo una: Harume, la hija de Mieko. No casualmente en el capítulo *Masugami*, Ibuki, durante una clase, habla de las chamanas y de cómo su cuerpo, siendo el estado de posesión un estado físico, llegue a ser la propia encarnación del sexo (p. 118).

Harume, la mujer que es pura fisicidad, en la trama de Mieko juega exactamente el papel de chamana, de médium entre la vida y la muerte, convirtiéndose en la madre del nuevo hijo de Mieko, aunque aquí la sexualidad desenfadada es la causa, y no la consecuencia, de su papel. Para ella, justamente por su fisicidad total, el sexo es agradable: Enchi nos la presenta con "un sorriso di voluttuoso appagamento" ("sonrisa de voluptuosa satisfacción") (p. 153) cuando se le deja pasar por primera vez la noche con Ibuki, y es irónico que justamente él hable de este tema.

También Yasuko disfruta con Ibuki, aunque no le quiere, y entiende bien, siendo una mujer inteligente, las complicaciones de la sexualidad. Esto provoca la satisfacción de Mieko, que la ve avanzar más que ella, como si fuera su verdadera hija (p. 108). Pero el objetivo principal de las dos es el hijo que nacerá, el perdido por Mieko y el nunca tenido por Yasuko. La novela es esencialmente la historia del intento de reconquistar el derecho a la maternidad, y a una maternidad deseada y decidida por las mujeres.

Sin embargo, la otra maternidad de Mieko tiene tonos sombríos. Como observa Doris Borgen, sus hijos, como los de Medea, son los instrumentos de su venganza⁹¹, y su catarsis sólo es posible a costa de la muerte de otra persona, es decir, Harume, que como retrasada mental, es una figura marginal, y por lo tanto sacrificable⁹². Llegamos así a tener un vínculo indisoluble entre maternidad deseada, que reconstruye el equilibrio quebrado por la injusticia, y muerte. El mismo vínculo se encuentra en *Lucrezia Borgia*, pero en este caso pasa exactamente lo contrario: la maternidad es obligada y llega a ser una condena a muerte.

La primera esposa de Alfonso d'Este, Anna Sforza, había muerto de parto, "sorte comune a moltissime donne in quel tempo" ("suerte común para muchísimas mujeres en aquella época"), comenta Bellonci (p. 306). Su suerte parece convertirse en una anticipación de la de Lucrezia, que en su tercer matrimonio tuvo siete hijos y varios abortos y murió poco después del último parto. En su historia conyugal, las maternidades tuvieron una doble función: en primer lugar, naturalmente, la de proporcionar al ducado un heredero varón, pero, al mismo tiempo, la de mantenerla a ella bajo control y llegar a someterla.

⁹¹ D. Borgen, *Twin blossoms*, cit., p. 160. Sobre la venganza de personajes femeninos como Medea, cf. Mercedes Arriaga Flórez, *Teorías literarias feministas en Italia*, en Blas Sánchez Dueñas-María José Porro Herrera (editores), *Análisis feministas de la literatura. De las teorías a la práctica literarias*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2008, ps. 51-61. La tesis de la autora es que en la venganza las mujeres son al mismo tiempo sujeto y objeto, lo que refleja la ambigüedad de su status. Esta afirmación también se puede aplicar a Mieko.

⁹² D. Borgen, *Twin blossoms*, cit., p. 166, n. 37.

Bellonci nos explica la actitud de Alfonso, a quien ni se le ocurre ahorrarle embarazos:

"Alfonso era un temperamento robusto ed uno spirito lento, due qualità che quando vanno insieme danno al mondo uomini massicci, nei quali la mancanza di comprensione psicologica è piuttosto una cosa naturale, fatale, che non un difetto. Come tanti uomini intolleranti di quello che sembra loro un enigma femminile, Alfonso era rassicurato sulle donne soltanto se considerava la loro capacità generativa: necessaria, anzi insostituibile" (ps. 652-3)
("Alfonso era un temperamento sólido y un espíritu lento, dos cualidades que cuando están juntas dan al mundo a hombres macizos, en que la ausencia de comprensión psicológica es más algo natural, fatal, que una falta. Como tantos hombres intolerantes hacia lo que les parece un enigma femenino, Alfonso sólo se tranquilizaba sobre las mujeres al considerar su capacidad de engendrar: necesaria, antes bien imprescindible").

Asimismo, los muchos embarazos son sólo la última forma de dominar a Lucrezia, después de quitarle a los españoles de su antigua corte romana, a sus poetas, "[...] le compagne e [...] le idee che straniavano la moglie dalla vita ferrarese" ("[...] las compañías y [...] las ideas que apartaban a su mujer de la vida de Ferrara") (p. 652).

Lucrezia opone a todo esto una resistencia pasiva e intenta aislarse con viajes y estancias de descanso en conventos de sus "deberes conyugales", pero no lo logra. Así pues, también en *Lucrezia Borgia* el tema de la maternidad oculta una guerra de género, pero esta vez es la mujer quien es derrotada, a través de las maternidades obligadas.

Aun así, Lucrezia es una madre atenta y tierna y en la novela no se representan madres que odien a sus hijos por no haberlos deseado. En el peor de los casos, una madre puede negarles amor a sus hijas mujeres: es el caso de Isabella d'Este.

Quizás hay otro hijo no deseado, pero amado por Lucrezia: Giovanni Borgia, el Infante Romano, sobre cuya descendencia hay muchos enigmas y hasta sospechas monstruosas, pero que era posiblemente el hijo nacido de la relación de Lucrezia con Pedro Caldés.

En este mundo, donde la maternidad es vivida como algo inevitable y como un fenómeno social, tampoco hay "reapropiaciones". Lo que más se le acerca es el comportamiento de Giulia Farnese diciendo que el padre de su hija Laura es Alejandro VI en lugar de su marido Orsino. Sin embargo, también en este caso hay que considerar que lo que empuja a Giulia es algo exterior a ella: el deseo de favorecer a su hija, que hubiera tenido perspectivas más brillantes como hija de un papa.

Con respecto a la sexualidad, Bellonci nos habla más de la masculina que de la femenina. Muchas páginas son dedicadas a las pasiones cálidas de Alejandro VI, y también se describen la sexualidad vigorosa y sin delicadezas de Alfonso d'Este, o la relativa frialdad de su padre Ercole. Viceversa, sobre la sexualidad femenina sólo hay insinuaciones, a veces sobre sus lados negativos. Algunos ejemplos son la insinuación del sufrimiento de Lucrezia en su primer matrimonio, o antes del tercero, y la felicidad de Barbara Torelli junto al delicado y cojeante Ercole Strozzi después de las violencias del marido. Hay muy poco que permita caracterizar la sexualidad femenina en términos positivos, o simplemente propios.

En el Renacimiento, como observa la propia Bellonci, también las mujeres solían hablar con franqueza de sexo, pero ella no comparte esta sinceridad. Mientras Enchi, hija de una cultura donde el amor ha sido siempre sexual, se siente a gusto hablando de una sexualidad carnal, Bellonci da lo mejor de sí misma contando la sensualidad sublimada del amor platónico entre Lucrezia y Bembo.

2. 2. 3. 4. Otras relaciones

Las relaciones que más me interesa profundizar son tres: las relaciones de las protagonistas con su entorno, la rivalidad entre Lucrezia e Isabella d'Este, personaje que cobrará enorme importancia en la producción posterior de Bellonci, y la relación entre Lucrezia y su padre.

Tanto la dama de Rokujō como Mieko son muy respetadas y buscadas en su entorno social por su elegancia, su capacidad de crear una vida social marcada por la inteligencia y el refinamiento. Sin embargo, parece que suscitan a su alrededor poco amor.

En el caso de Lucrezia sucede algo diferente: ella tiene su corte, su refinada educación de dama del Renacimiento, pero para ella lo más importante no es ni la vida mundana ni el éxito intelectual. Su mayor deseo es contar con personas en las cuales pueda confiar, no importa que sean pocas, y sobre todo ser querida. Para ella no es difícil lograrlo, gracias a su encanto que nace de una gran riqueza emocional. Todo lo contrario de su cuñada y rival Isabella d'Este.

Bellonci subraya la radical diferencia entre estas dos memorables mujeres del Renacimiento al escribir:

"[...] se Isabella conosceva il proprio potere e sapeva che a lei era facile suscitare ogni specie di entusiasmo ammirativo, non sapeva che all'altra restava la facoltà di aprire la via ai sogni e ai desideri per i quali gli uomini si dimenticano di andare soggetti a leggi di dolore: quanti amavano Lucrezia si chiudevano in un silenzio che aveva qualcosa di settario, persino Alfonso era indecifrabile per ciò che riguardava la moglie, e su di lei non fiata" (p. 563)

("[...] si Isabella conocía su poder y sabía que para ella era fácil suscitare toda clase de entusiasmo admirador, no sabía que a la otra le quedaba la facultad de abrir la vía a los sueños y a los deseos por los que los hombres olvidan estar sometidos a leyes de dolor: todos

quienes querían a Lucrezia se encerraban en un silencio que tenía algo sectario, incluso Alfonso era impenetrable sobre lo de su mujer, y de ella no hablaba").

Isabella d'Este es la única verdadera rival de Lucrezia. La detesta desde antes de conocerla, por ser una Borgia, y posteriormente por haber conquistado a su marido. Desde el inicio intenta humillarla con su cultura, su elegancia, su inteligencia, pero Lucrezia la ignora y ocupa su lugar con naturalidad, conquistando la admiración de todos y "senza dare importanza alle vittorie" ("sin dar importancia a las victorias") (p. 563). Isabella quiere ser "la prima donna del suo tempo" ("la primera mujer de su época") y no tolera que otra intente robarle este primato, aunque Lucrezia ni siquiera se lo propone.

Frente a la herida del orgullo (no del amor, que cuenta poco para ella) causada por el amor de su marido por Lucrezia, reacciona mofándose de ella con el respaldo de sus cortesanos, pero mantiene el equilibrio suficiente como para salvar la vida de su marido impidiéndole encontrarla, porque una relación adúltera entre los dos significaría su muerte y la deshonor de ambas familias. Los principios y el orgullo familiar salvan a Isabella de manifestaciones extremas de celos.

El poder de Lucrezia sobre los demás es emocional y casi mágico (la narradora habla a cierto punto de "taciti sortilegi", "calladas magias", p. 560), pero en un sentido positivo. Viceversa, detrás del encanto que la dama de Rokujō y Mieko ejercen se oculta un poder oscuro. Pese a esta diferencia, las consecuencias del encanto de las tres mujeres son igualmente nefastas.

La relación entre Lucrezia y su padre, que tanto dio que hablar ya a partir de su propia época, fue uno de los puntos más importantes del trabajo de Bellonci. Examinando las fuentes, encuentra muchas pruebas del gran amor de Alejandro VI por su delicada hija. Es un amor que se expresa con preocupaciones, ternura, deseo de verla feliz, como cuando acepta darle una dote

enorme, casi un saqueo de las riquezas del Vaticano, para que el duque d'Este dé su consentimiento al matrimonio que ella desea tanto.

Alejandro VI es muy apasionado en el amor por todos sus hijos, no sólo por Lucrezia, y en la manera de manifestarlo. El único elemento sospechoso que queda en la reconstrucción de Bellonci es la convicción de Giovanni Sforza, el primer marido de Lucrezia, de los deseos incestuosos del papa hacia su hija. Habiendo vivido él con la familia Borgia, hay que suponer que sus sospechas se basaban en algo concreto y su comportamiento, de huidas y reticencias, confirma que creía en serio en su sospecha.

Sin embargo, no hay nada más que corrobore esta hipótesis. Lo que los documentos sí nos devuelven es un amor muy profundo, pero sin nada morboso, entre padre e hija. Es más, es un amor que tiene las marcas del temperamento borgiano: la complicidad, la necesidad visceral de los otros miembros de la familia, el calor apasionado, que Lucrezia comparte bajo su apariencia delicada. Su enorme dolor a la muerte de su padre, tan grande que no puede ocultarlo aun en el entorno antiborgiano de la corte estense, lo confirma.

También en sus últimos instantes de vida, según imagina Bellonci, Lucrezia vuelve a ver a su padre "come al momento della loro separazione, quel nevoso mattino d'Epifania" ("como en el momento de su despedida, esa nevada mañana de Reyes") (p. 657), es decir, como el día de su partida para Ferrara. Su separación de la vida, la más inevitable, definitiva y dolorosa, es conectada por Bellonci con la separación de su padre y de la vida transcurrida en su sombra, con su "traición" de él, lo que nos habla del significado trascendental que tuvo en la vida de Lucrezia: una muerte y un nuevo nacimiento simbólicos. En esto se podría ver un paralelo con el recorrido de Mieko en *Maschere di donna*.

Con respecto a las relaciones femeninas en *Maschere di donna*, hay que subrayar una importante diferencia entre el presente y el pasado: como señala

Nina Cornyetz⁹³, Rokujō dirige su ira hacia sus rivales, Mieko hacia los hombres. Además, Rokujō es una figura solitaria, mientras que Mieko puede contar con la complicidad de Yasuko. Esta última es atraída poco a poco en la intriga de su suegra, pero al final se siente fascinada. Hasta llega a decir:

"Nel partecipare al tuo complotto io provo un piacere di vivere senz'altro maggiore che nell'amore di un qualsiasi uomo" (p. 171)
("en participar en tu complot siento un placer de vivir ciertamente mayor que en el amor de un hombre cualquiera").

2.2.3.5 La insatisfacción y la rebelión femenina en las dos novelas

Este tema tiene un papel muy importante en ambas novelas, y en la mayoría de los casos se trata de rebelión indirecta y parcial, la única posible en épocas sin movimiento feminista.

Ya hemos visto el papel que tiene la rebelión en la propia estructura de *Lucrezia Borgia*. Vamos a examinar este tema más de cerca.

Ya en la parte inicial, Bellonci traza el recorrido de su protagonista: acepta, cada vez como una rendición, el destino que sus familiares le preparan, y se defiende con la voluntad de no saber lo que pasa a su alrededor, para no ser obligada a defenderse de ellos: "una difesa femminile, nata dall'istinto, misera, ma patetica e coraggiosa" ("una defensa femenina, nacida del instinto, pobre, pero patética y valiente"), comenta Bellonci (p. 50).

Sólo posteriormente sabrá rebelarse, pero nunca hasta juzgar y repudiar, ni siquiera dentro de sí, a su padre y a sus hermanos, "[...] perché anche lei è una Borgia, e sente anche lei la forza di quel sangue [...] fuori da ogni morale [...]" ("[...] porque ella también es una Borgia, y ella también siente la fuerza de aquella sangre [...] fuera de toda moral [...]") (*idem*). Además, su rebelión

⁹³ N. Cornyetz, *Dangerous women*, cit., p. 119.

tendrá un coste elevado: vivir en una ciudad que siempre le será ajena, no volver a ver más ni Roma ni a sus familiares, hacer frente a la hostilidad de su nueva familia.

Aquí también tendrá que defenderse: del suegro, que no quiere darle el dinero que necesita para mantener a su corte, de Isabella, del marido. Sólo contra el suegro, y a veces, se rebela abiertamente, cuando le parece eficaz.

Contra todos los intentos de su marido de someterla, parece al menos lograr mantener su libertad interior:

" [...] anche a lasciarla sola, non si sarebbe trovato il modo di colpirla nel rifugio dove lei si celava, remota e giovanissima, con i suoi taciti sortilegi" (p. 560)

("[...] aun dejándola sola, no se hubiera encontrado la forma de afectarla en el refugio donde ella se ocultaba, lejana y jovencísima, con sus calladas magias").

Una mujer insatisfecha que tiene que encontrar compensaciones es Isabella d'Este. Está dotada de un extraordinario talento político, pero no puede ejercerlo porque es su marido, aunque mucho menos dotado que ella, quien tiene el poder. Así las cosas, a la espera de la ocasión en que pueda poner a prueba sus excepcionales capacidades (que vendrá), busca ser la primera en la vida cultural, en la elegancia e innovaciones de su corte, a saber, en un ámbito aceptable para una mujer.

También hay un caso de rebelión colectiva, contra el fraile Raffaele de Varese, que demanda reformas severas en el atuendo femenino. No soportando la idea de ser despojadas de su única manera de expresarse libremente, las mujeres de Ferrara se organizan y convencen con suma habilidad a los hombres de sus familias, logrando que pidan a la corte (y obtengan) que se les deje la libertad de vestirse como quieran (ps. 518-19).

También vemos una rebelión individual, temporal pero significativa, cuyas razones quedan desconocidas. Es la de Giulia Farnese, la favorita de Alejandro VI, que se niega a volver a su lado para quedarse con su marido. Bellonci se pregunta:

"anche lei sentiva [...] la febbrile anarchia, che una volta almeno nella vita di una donna persuade ad una propria rivoluzione?"
(p.90)

("¿ella también sentía [...] la febril anarquía que convence a hacer una revolución propia al menos una vez en la vida de una mujer?").

Su " revolución " desencadena las furias pasionales del Papa:

"brevi a destra e a sinistra, anatemi saettanti, la cancelleria vaticana aveva da lavorare per Giulia" (p. 92)

("mensajes por todos lados, anatemas fulminantes, la cancillería vaticana tenía trabajo por Giulia").

Es él quien termina ganando, también por la insignificancia de su rival, "inferiore per ogni verso alla moglie" ("inferior en todos los sentidos a su mujer") (p. 29), que ni siquiera ha pensado seguirla en su rebelión. Giulia vuelve a su vida "con grazia" ("con gracia") (p. 93), y quizás con la satisfacción de haber hecho sufrir a uno de los hombres más poderosos de Europa.

Por concluir, también hay una historia de rebelión abierta y desesperada: la de Barbara Torelli, escapada de un marido que ha superado todos los límites de la brutalidad. Al cabo de años de violencias, quiere venderla y la amenaza con acusarla de asesinato si se niega. Frente a esto, Barbara ya no puede aguantar, huye y encuentra la solidaridad y la admiración de todos en Ferrara, donde se refugia (una de las personas que la ayudan es Lucrezia, siempre generosa).

Barbara es una mujer que "mostrava non solo di avere dei diritti, ma anche il coraggio di farseli valere: animosissima, colta e onesta [...]" ("mostraba no

sólo que tenía derechos, sino también la valentía de hacerlos valer: animadísima, culta y honesta [...]") (p. 524).

Liberada por la muerte de su marido ("di rabbia verrebbe fatto di pensare", "de rabia, se nos ocurriría pensar", comenta la narradora), incluso logra encontrar un nuevo amor en Ercole Strozzi. Es significativo que en tiempos muy duros para las mujeres pudiera acontecer una historia como esta.

Maschere di donna nos presenta una situación algo diferente: en primer lugar, rebeliones que tienen lugar en dos épocas distintas. Las mujeres que nos son presentadas rebelándose son cuatro: la dama de Rokujō en el pasado y, en el presente, Mieko, Aguri, la concubina de su marido, y Sadako 貞子, la mujer de Ibuki.

La dama de Rokujō se rebela abiertamente contra las traiciones de Genji, pero no está en condiciones de pretender nada, como hemos visto. Además, como observa Mieko en *Nonomiya ki*,

"poiché a quell'epoca l'educazione impartita alle dame delle classi più elevate limitava qualsiasi tipo di azione, pare che la sua forte personalità non potesse manifestarsi se non come spirito persecutore" (p. 93)

("como en aquella época la educación dada a las damas de las clases más elevadas limitaba cualquier clase de acción, parece que su fuerte personalidad no podía manifestarse sino como espíritu perseguidor").

En esta situación, la venganza a través de la posesión (una rebelión indirecta y hasta involuntaria) es lo único que le queda para manifestar su orgullo herido.

Por otro lado, un caso de rebelión abierta es el de Aguri, que mete un clavo en un peldaño de la escalera y de esta manera provoca la caída y el aborto de

Mieko. Por el contrario, esta última, después del trauma de que su marido es indirectamente responsable, tiene la posibilidad de dejarle. Se nos dice:

"Se [...] avesse deciso di tornare a casa propria, anche contro la volontà dei genitori, dati gli avvenimenti neppure la famiglia Toganoo avrebbe potuto opporsi" (p. 128)
("Si [...] hubiera decidido volver a su casa, incluso contra la voluntad de sus padres, dado lo que había pasado ni siquiera la familia Toganoo hubiera podido oponerse").

Sin embargo, Mieko no aprovecha esta posibilidad y elige conscientemente la venganza, como hemos visto, engañando a su marido.

El comportamiento de Sadako es completamente diferente y de la misma clase que el de Aguri. Después de descubrir los rastros de la relación de su marido, contrata a un detective privado y, obtenidas las pruebas de su infidelidad, le dice que lo ha descubierto todo y pretende que acabe con la relación con Yasuko. También le escribe a ella, en términos explícitos que podemos imaginar, y logra obtener lo que quiere. Mieko, comentando la carta de Sadako, observa: "Una donna, in un caso come questo, è fortunata a poter scrivere e dire cose così dirette" ("Una mujer, en un caso como este, tiene suerte en poder escribir y decir cosas tan directas") (p. 171). Esta suerte ella no la tuvo, pero lo que hay que destacar es que tampoco quiso tenerla.

Enchi no ama la rebelión directa por ser fea, por transgredir los principios estéticos. De hecho, Sadako es presentada como una mujer no particularmente interesante y, en ciertos momentos, hasta desagradable y ridícula. Doris Barga también observa que una rebelión indirecta es más segura para quien la actúa y permite un control más firme, aunque tiene su precio: la soledad, ser temida más que amada⁹⁴. De hecho, Yasuko le dice a Ibuki: "Mi rendo conto ora che tutti [incluyendo a su marido, Akio] volevano fuggire dalla mamma" ("Ahora me doy cuenta de que todos querían huir de mi suegra") (p. 75), y el padre de los hijos de

⁹⁴ D. Barga, *Twin blossoms*, cit., p. 158.

Mieko le escribe "[...] io stesso a volte ti ho temuta, fino a pensare addirittura di allontanarmi da te" ("yo mismo a veces te tuve miedo, hasta pensar alejarme de ti") (p. 148).

Como hemos visto, la venganza y la reapropiación de Mieko han sido muy largas, y han implicado su utilización del poder de influir en la voluntad ajena, que en el *Nonomiya ki* es atribuido a la naturaleza femenina. De todos modos, parece que no todas las mujeres pueden encarnarlo. De hecho, parece manifestarse, conscientemente o no, en mujeres de sensibilidad y dignidad superiores a la norma: Mieko, como la dama de Rokujō, es una mujer culta, refinada, poetisa brillante, y, como ella, es orgullosa y no perdona las ofensas.

Así pues, parece que en el mundo de *Maschere di donna* no hay una tercera vía entre la rebelión "hermosa" y "fea", pero sí aparece en *Lucrezia Borgia*, en el personaje de Barbara Torelli. Ella no sólo es capaz de rebelarse abiertamente, sino también de mantener la hermosura y la elegancia que la hacen apreciar por toda Ferrara y conquistan el amor de Ercole Strozzi. Como veremos, también es capaz, después de la trágica muerte de él, de sublimar su dolor y sus sentimientos de revuelta en la poesía. Su rebelión reúne la conciencia, la dignidad, la hermosura y logra la aceptación social.

¿Por qué Enchi no logró dar vida a un personaje parecido? Quizás porque al escribir *Maschere di donna* quiso expresar, como dijo, su lado "inmoral"⁹⁵; o quizás porque el propio hecho de dividir la rebelión femenina en "indirecta-hermosa" y "directa-fea" fue un obstáculo en este sentido.

Por concluir, en las situaciones representadas por las dos escritoras, la rebelión de las mujeres es una necesidad, pero en *Lucrezia Borgia* se manifiesta como una fuerza defensiva y sólo en *Maschere di donna* se representa como una potencia devastadora, superando el límite que la divide de la venganza, el entre lo mundano y lo ultramundano, y el entre la defensa y la reapropiación

⁹⁵ En J. Winters Carpenter, *Enchi Fumiko*, cit., p. 350.

consciente de la facultad de engendrar. También la capacidad de manipular a los hombres, utilizada por las mujeres de ambas novelas, sólo en *Maschere di donna* llega a convertirse en un poder sobrenatural.

Intentaré una primera explicación para esta diferencia: las condiciones de vida de las mujeres del pasado. En la época de Heian, las mujeres de la aristocracia vivían en una inmovilidad y en un ocio notables, como dice también el fragmento de *Nonomiya ki* que he citado arriba.

Por el contrario, en *Lucrezia Borgia* las mujeres nobles tenían cierta libertad de expresar sus sentimientos negativos o de transgredir normas: Isabella d'Este, sospechando que una de las chicas de su corte tiene alguna relación ilícita con su marido, se venga cortándole el pelo. Elisabetta Gonzaga declara en una carta al humanista Vincenzo Calmeta "con secoli d'orgoglio nella voce" ("con siglos de orgullo en la voz") (p. 375): "Noi siamo libere, e non soggette a censure come le inferiori" ("Nosotras somos libres, y no sometidas a censuras como las inferiores") (*idem*). Hasta había mujeres guerreras: *Lucrezia* nos habla de Caterina Sforza y Bartolomea Orsini.

Este contexto podía darles a las mujeres nobles alguna oportunidad de desahogarse, mientras que en Japón la expresión directa de los propios sentimientos nunca ha sido bien vista, ni siquiera en los hombres. También en *Onnazaka*, que se desarrolla entre las épocas de Tokugawa y Meiji, en *Otoko no hone* 男の骨 (Huesos de hombres, 1956), que recuerda hechos del mismo periodo, y en *Hanachirusato*, ambientado en la época contemporánea a la en que fue escrito, aparecen mujeres obligadas a ocultar todos sus sentimientos bajo una máscara de inmovilidad e impenetrabilidad. La "energía oculta" de que habla Wayne Pounds no hubiera podido empezar a desarrollarse que de esta forma diabólica y devastadora⁹⁶.

⁹⁶ Este aspecto no aparece exclusivamente en la obra de Enchi: cf. Ikuko Sagiyama, *La 'follia' o il demonio indomato nei personaggi femminili di Higuchi Ichiyō*, en *Atti AISTUGIA, XVII Convegno di Studi Giapponesi*, Chianciano, 1993, ps. 231-50. Wayne Pounds, en el artículo *Enchi Fumiko and the hidden energy of supernatural*, afirma que

2.2.4. *El cronotopo*

En *Lucrezia Borgia* el tiempo es tratado de forma bastante lineal, con algunas excepciones al inicio y en la parte central. Al llegar a la elección papal de Rodrigo Borgia, la narradora vuelve atrás para contar la historia de su familia, la de él y de Vannozza Cattanei, la madre de Cesare, Juan, Lucrezia y Jofré. Luego, al hablar del primer noviazgo de Lucrezia, a sus once años, da otro paso atrás para contar la historia de las dos mujeres con quienes ella vive y que fueron posiblemente su referencia, Adriana Mila y Giulia Farnese. En la parte central, abre el segundo "periodo" de la novela, el de la vida de Lucrezia en Ferrara, con una descripción de la ciudad y una breve historia de la familia Este. A parte de esto, el tiempo es seguido en su linearidad. De esta forma, es posible seguir sin dificultad la vida de Lucrezia, su evolución interior y la de la época agitada en que vivió⁹⁷.

Con respecto al espacio, la acción se desarrolla sobre todo entre Roma y Ferrara. Los cambios de lugar son a menudo introducidos por una descripción física y, por así decirlo, "espiritual" del nuevo sitio.

Un ejemplo: Nepi, donde Lucrezia se refugia con su hijito Rodrigo después del asesinato de Alfonso de Bisceglie:

"Nepi è un luogo da piangervi bene. Il simbolo dell'antico serpente Nepet che diede nome alla città, sembra esprimersi dalla tristezza feconda e lenta del suolo, sul quale vanno fumando, focolari di magie che aspettano lo stregone etrusco, misteriose sorgenti medicinali. La rocca di Nepi, ricostruita sull'antichissima del duca Toto da Rodrigo Borgia [...], aveva, su questo panorama di umore

las energías que las mujeres del pasado canalizaban en lo sobrenatural son liberadas en la obra de Enchi para ser usadas en el presente. En *Journal of the Association of Teachers of Japanese*, 24, 2, 1990, p. 180.

⁹⁷ Cf. Bobes Naves sobre el tiempo sucesivo como el más apto para una novela centrada en la narración de la vida de una persona en *La novela*, cit., ps. 172-73.

sacro e malinconico, lo spicco e l'equilibrio delle costruzioni militari del Rinascimento [...]" (p. 224)

("Nepi es un lugar para llorar bien. El símbolo de la antigua serpiente Nepet que dio el nombre a la ciudad parece expresarse desde la tristeza fecunda y lenta del terreno, donde humean, como hogares de magias esperando al brujo etrusco, misteriosos manantiales medicinales. El peñón de Nepi, reconstruido sobre el antiquísimo del duque Toto por Rodrigo Borgia [...], tenía, sobre este paisaje de humor sagrado y melancólico, el relieve y el equilibrio de las construcciones militares del Renacimiento [...]").

Es, como podemos ver, una descripción donde se juntan la Historia (el nombre, los etruscos, los antiguos dueños y los Borgia), la pintura del paisaje en sentido exterior (las características distintivas de los manantiales medicinales y del peñón) y en sentido lírico (el "panorama di umore sacro e malinconico").

Hay otras en el mismo estilo, también en presente, que presentan el fondo de cambios más o menos dramáticos. Es el caso de Bassanello, el feudo de la familia Orsini donde Giulia Farnese hace su *gran rifiuto*, o de Spoleto, donde Alejandro VI envía a Lucrezia como gobernadora para consolarla de la huida de Alfonso de Bisceglie (huida de miedo, no de adulterio). La novela también se desarrolla en numerosísimos espacios más (campos de batalla, cortes, conventos, calles).

Seleccionando entre todos aquellos donde se desarrolla la vida de Lucrezia, vemos una distinción clara, sobre todo en su vida ferraresa, entre la casa (o mejor el castillo) sentida como una prisión y la libertad del campo. Otros espacios de huida, y sobre todo de refugio, son los conventos.

He aquí unos ejemplos:

"Eppure, bella, parata d'oro e di velluto, era *prigione* la dimora della duchessa nel castello che aveva racchiuso la tragedia di Ugo e Parisina. Sempre quelle mura, quelle mura, ossessionavano; né

Lucrezia poteva far altro che scivolare via con la migliore grazia e i più legittimi pretesti che le erano validi: ora la visita alle chiese e ai monasteri [...]; ora, piccoli viaggi per le terre del ducato a 'gustare il paese' " (p. 414; la cursiva es mía)

("Sin embargo, aunque hermosa, tapizada de oro y terciopelo, la morada de la duquesa en el castillo que había encerrado la tragedia de Ugo y Parisina era *prisión*. Siempre esos muros, esos muros, obsesionaban; ni Lucrezia podía hacer más que deslizar fuera con la mejor gracia y los más legítimos pretextos que le valían: sea la visita a las iglesias y a los monasterios [...]; sea pequeños viajes por las tierras del ducado a 'saborear el país' ").

"Fiori, giardini, campagna, Lucrezia mostrò di amarli sempre. Appena un'aria di libertà spirava dalle maniere di Alfonso e dalla tepidezza del clima, correvano ordini, si preparavano la nave fluviale e i bagagli consueti [...]: ci s'imbarcava per le lunghe vacanze che sarebbero andate dall'aprile all'autunno; e gli occhi delle donne riflettevano un eguale desiderio di *fuga*" (p. 636; la cursiva es mía)

("Flores, jardines, campo, Lucrezia siempre demostró amarlos. En cuanto un aire de libertad soplaban de los modales de Alfonso o de la tibieza del clima, corrían órdenes, se preparaban la nave para el río y los equipajes de siempre [...]: se iba a las largas vacaciones que durarían de abril al otoño; y en los ojos de las mujeres se reflejaba un igual deseo de *huida*").

"[...] il convento di San Bernardino restava sempre la sua casa d'elezione, e là ella si chiudeva per seguire gli esercizi preparatori alle grandi feste cristiane, e per isolarsi ogni volta che trovava pretesti valevoli. [...]. Di quei profumi [de las flores del patio] ci si poteva fidare: e così ci si poteva fidare di quel panorama che Lucrezia vedeva dalla sua stanza, orti di conventi, e case di gente senza ambizioni. Ogni cosa tornava, a patto di non abbassare gli occhi sulla via sottostante [...]. Pensieri di questo genere si fugavano con la preghiera" (ps. 627-28)

("[...] el convento de San Bernardino permanecía su casa de elección, y ahí se encerraba para seguir los ejercicios de preparación a las grandes fiestas cristianas, y para aislarse siempre que encontraba pretextos que valieran [...]. En aquellos perfumes se podía confiar: y también en aquel paisaje que Lucrezia veía desde su habitación, huertas de conventos, y casas de gente sin ambiciones. Todo coincidía, a condición de no bajar la mirada a la calle de abajo [...] . Pensamientos de esta clase se echaban rezando").

En *Maschere di donna* pasa exactamente lo contrario: el tiempo es tratado de forma muy libre y los espacios son muy limitados.

Con respecto al tiempo, hay saltos constantes hacia atrás: en lugar de contar de forma lineal un episodio, la narradora lo interrumpe, retoma la narración más adelante y nos hace entrar, a través de la memoria del personaje, en lo que pasó en el momento de la interrupción.

En la primera parte, por ejemplo, hay cuatro momentos de esta clase. El primero es cuando Ibuki y Mikame recuerdan una sesión espiritica en la que participaron con Yasuko y la reacción de ella, que había quedado estremecida porque las evocaciones de la médium le habían llamado a la memoria la muerte de su marido.

El segundo es cuando Yasuko e Ibuki, volviendo en tren a Tokio, hablan de las máscaras y sólo en este momento sabemos que también vieron la *Ryō no onna*. Una vez más, un elemento fundamental de la novela nos es presentado indirectamente. En la misma ocasión, Yasuko le revela a Ibuki que Akio, de quien él había sido amigo, tenía una hermana gemela y le cuenta que una vez la encontró. Ibuki recuerda entonces la ocasión en que la vio, una fiesta de verano en que se habían liberado luciérnagas en el jardín de la casa de Mieko⁹⁸.

⁹⁸ Este episodio es una alusión al capítulo del *Genji Las luciérnagas*, en que Genji enseña a su hermanastro, el príncipe Hotaru 螢 (conocido con este nombre, que significa

El cuarto sucede cuando Ibuki, después de haber bajado con Yasuko en la estación de Atami, recuerda la noche que pasó allí con ella. Como podemos ver, estas analepses, utilizando la definición de Genette⁹⁹, son muy cercanas entre sí. A estas habrá también que añadir las revelaciones del pasado de Mieko, y otras.

A lo largo de la novela, a medida que la trama se hace más comprensible, la acción es más linear, pero la lectora entra en su mundo a través de un juego continuado con el tiempo, de fragmentos juntados con gran libertad. El uso de los diálogos se entrecruza con esta técnica narrativa: la narradora interrumpe el discurso de los personajes para proporcionar las informaciones que ellos no dan. Esta forma de manejar el tiempo es típica de Enchi, mientras que Bellonci llegará a utilizarla sólo en sus últimas obras.

También hay otra diferencia entre las dos novelas: mientras Bellonci no representa nunca el presente, en *Maschere di donna* se desarrolla una comparación entre el presente y el pasado, a ventaja de este último. El presente es el mundo de las máquinas, el pasado el mundo de la magia y de los secretos.

Yasuko le dice a Ibuki que su suegra

"forse [...] è l'ultima donna giapponese che vive interiorizzando tutti i moti dello spirito, come quelle maschere" (p. 66)

("quizás [...] es la última mujer japonesa en vivir interiorizando todos los movimientos del espíritu, como esas máscaras").

En esto, y en su rebelión indirecta, en su acogida de la herencia de las escritoras de Heian, Mieko es una mujer del pasado que vive mal el presente. También Ibuki prefiere la reserva y el misterio de las mujeres del pasado (p. 129), y en este caso Enchi le hace expresar su propia opinión, como hemos visto.

"luciérnaga", por este episodio), a la joven Tamakazura a la luz de estos insectos. De la misma manera, Ibuki ve por primera vez a Harume.

⁹⁹ G. Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, ps. 90-105.

Los espacios en que se desarrolla la novela son casi siempre cerrados: la casa de Mieko en primer lugar, y además habitaciones de hoteles, cafés, la casa de Ibuki. El lugar de la acción es Tokio y, al inicio y en una pequeña escena hacia el final, Kioto. Pese a que aparece poco, esta segunda ciudad es la más importante de las dos en la economía de la novela: es la antigua capital, la ciudad de Murasaki Shikibu y del *Genji*. Es aquí donde al inicio los protagonistas ven las máscaras y donde, hacia el final, Ibuki encuentra a Harume embarazada. Poco antes había pasado cerca del santuario Nonomiya, pero no se había detenido. Sin embargo, la imagen de Harume parece recordarle que no puede escapar de esa parte de su vida.

Aún más importante a nivel simbólico es un elemento natural, la nieve. Harume creció separada de su hermano, por una superstición de la familia Toganoo sobre los nacimientos de gemelos, y porque él era muy violento con ella. El lugar donde creciera era una región de montaña y, casi cada vez que aparece en la novela, canta una canción popular sobre la nieve. En la montaña, bajo la nieve, es justamente donde muere su hermano Akio, intentando alejarse de su madre. Doris Borgen ve en esta muerte una retribución karmica de la violencia de Akio hacia su hermana y una reunión de los dos gemelos en la muerte¹⁰⁰. La nieve y la montaña terminan vinculándose con la venganza de Mieko y la suerte trágica de su maternidad.

Por una curiosa coincidencia, también en *Lucrezia* la nieve tiene un importante papel simbólico: el día de su partida de Roma para no volver nunca más es un insólito día de nieve.

Por concluir, en las dos novelas la forma de tratar el tiempo es muy diferente, pero la forma de tratar el espacio presenta parecidos en la medida en que los espacios de las protagonistas son cerrados. Hay que añadir que, como Lucrezia, Mieko tiene sus espacios de libertad. Después de la tragedia en su matrimonio, el marido había dejado que saliera para ir a reuniones de poesía y actividades fuera del hogar, dejándole más libertad de lo normal para una mujer

¹⁰⁰ D. Borgen, *Twin blossoms*, cit., ps. 156-57.

casada de su época (p. 128). Sin embargo, para ambas el espacio central de la vida es la casa conyugal, de la que es posible alejarse temporalmente, pero no huir. La presencia dominante de los espacios cerrados es una característica que tienen en común con muchas mujeres escritoras anteriores y contemporáneas a ellas¹⁰¹, y que se repite en las demás obras que voy a analizar.

Encontraremos más o menos la misma forma de tratar el tiempo en las demás obras de Enchi que veremos, y en las de Bellonci, sólo la veremos cambiar al llegar a *Rinascimento privato*.

2. 3. 1. Aspectos semánticos: la ficcionalidad

Todas las obras de narrativa son ficcionales, por incorporar, en mayor o menor medida, elementos que no forman parte de la realidad empírica, sino que nacen de la imaginación del autor, o por describir la realidad según criterios distintos a la verosimilitud total.

Para describir los conjuntos de elementos que componen la ficcionalidad, la teoría de la literatura ha adaptado el concepto de infinitos mundos, posibles metafísicamente, del pensamiento de Leibniz.

Los "mundos posibles" son creados por la narrativa y sus características, según Dolezhel, son: la incompletud, la heterogeneidad semántica y el hecho de ser resultado de la actividad textual¹⁰².

La incompletud se debe a los condicionamientos de los sistemas de valores, estéticos y éticos; la heterogeneidad, a la convivencia, en una relación jerárquica, de varios sistemas de realidad. El último aspecto, es decir, los mundos posibles como resultado de la actividad textual, es importante para

¹⁰¹ Para un estudio reciente sobre el espacio en la literatura femenina, cf. Sonia Villegas López y Beatriz Domínguez García (coordinadoras), *Literature, gender, space*, Universidad de Huelva, 2004.

¹⁰² Lubomir Dolezhel, *Mímesis y mundos posibles*, en Antonio Garrido Domínguez (editor), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco/Libros, 1997, ps. 84-91.

subrayar que estos mundos no existen fuera de los textos ficcionales, sino que son creados y contruidos por los escritores.

Estos mundos posibles se pueden dividir en tipos distintos, según su distancia de la realidad empírica. Es lo que hace Tomás Albaladejo con su teoría de los "modelos de mundo", definición que incluye no sólo la imagen de mundo transmitida por el texto, sino también las normas que guían la formación y la recepción del universo textual¹⁰³.

Albaladejo distingue tres modelos: el tipo 1, que describe lo verdadero, el tipo 2, el de ficcional verosímil, y el tipo 3, de lo ficcional no verosímil. En el primer tipo caben las obras no de ficción, en el segundo, las de ficción realista, en el tercero las de literatura fantástica. En caso de que en un texto esté presente más de un tipo de mundo, la "ley de máximos semánticos" lo clasifica en el tipo de nivel más alto¹⁰⁴.

Este es justamente el caso de nuestras novelas: *Lucrezia* está a mitad entre el tipo 1, siendo una biografía y una reconstrucción histórica extremadamente cuidadosa, sin personajes ni situaciones inventados, y una obra de ficción, ya que la reconstrucción de la vida interior de sus personajes es necesariamente inventada. Así pues, *Lucrezia* cabe en el tipo 2.

Por otro lado, *Maschere di donna* es una historia de ficción (y de metaficción), en que aparece un elemento no verosímil, es decir, la posesión. Aunque la novela permite dos lecturas paralelas, una que evoca lo sobrenatural y otra psicológica (al fin y al cabo, la narradora no nos da ninguna prueba directa de que Mieko utilice efectivamente poderes sobrenaturales), la presencia de esta "sospecha" nos la hace clasificar en el tipo 3. En este caso también, lo mismo vale para las demás obras que veremos, con la excepción de una de Enchi, *Komachi hensō*, que cabe en el tipo 2.

¹⁰³ Tomás Albaladejo, *Semántica de la narración: la ficción realista*, Madrid, Taurus, 1992, ps. 100-102.

¹⁰⁴ *Idem*.

2. 3. 2 Las narradoras: omnisciencia y claridad vs. restricción y ambigüedad

En *Lucrezia*, la narradora es evidentemente omnisciente: describiendo la acción, da acceso a la interioridad de muchos personajes e interviene con comentarios, a menudo generales, sobre la naturaleza humana en general y femenina en particular. Además, tiene que enseñarle y explicarle al lector el material en que se basa su texto, como haría un historiador, así que su presencia exponiendo y explicando es imprescindible. También lo es para explicar las lagunas: hay cosas que desconoce, porque no están registradas en los documentos, y en este caso lo admite.

Incluso va más allá, como escribe Giacomo Debenedetti: aunque ya conoce la historia de sus personajes,

"ricrea continuamente il rischio di un avvenire ignoto [...] La sua condizione di lavoro, il presupposto indispensabile della sua ispirazione si fondano su un 'come se': come se quella verità storica che, a volta a volta, ella ha scoperta [...] non si fosse ancora avverata nel tempo"¹⁰⁵

("recrea constantemente el riesgo de un porvenir desconocido [...]. Su condición de trabajo, la presuposición imprescindible de su inspiración se basan en un 'como si': como si esa verdad histórica que ella ha descubierto cada vez [...] no se hubiera realizado todavía en el tiempo").

En la narradora conviven la empatía y el sentido de responsabilidad: hacia los personajes, en el sentido de contar su verdad, y hacia los lectores, en el esfuerzo de hacérsela llegar lo más honesta y claramente posible.

¹⁰⁵ Giacomo Debenedetti, *Maria Bellonci*, presentación de Marco Forti (por concesión de Renata Debenedetti), Milano s.f. (pero 1980), p.17.

En *Maschere di donna*, por el contrario, la presencia de la narradora parece desaparecer a momentos, o, para usar otro término, la focalización es bastante restrictiva: no hay un punto de vista central, como observa S. Yumiko Hulvey¹⁰⁶, y como es frecuente en las literaturas no occidentales¹⁰⁷.

En particular con respecto a Mieko, la narradora sólo nos deja acceder a su mente en tres puntos clave: uno, que ya he citado, es el de la lectura de la carta. El segundo es cuando el médico confirma el embarazo de Harume y ella toma la decisión (o, mejor dicho, la confirma consigo misma) de no hacerla abortar, aunque el médico dice que el parto podría costarle la vida. En esta ocasión, Mieko ve en su mente un episodio de *Kojiki*, en que la diosa Izanami イザナミ persigue a su esposo, que ha escapado horrorizado al verla desfigurada por la muerte. En esta imagen, comentada a través del estilo indirecto libre, y en una lágrima invisible "si condensarono tutte le sue angosce inesprese" ("se condensaron todas sus angustias inexpresadas") (p. 172). La tercera es la última escena de la novela, en que Mieko mira la máscara *Fukai* y se ve reflejada en ella:

"Quella maschera pareva conoscere tutto il dolore della scomparsa di Akio e Harume. E nello stesso tempo anche l'odiosa macchinazione che aveva tenuto nascosta dentro di sé [...]" (p. 188)

("Esa máscara parecía conocer todo el dolor por la muerte de Akio y Harume, y asimismo la odiosa trama que había guardado oculta en sí [...]").

Para comprender a Mieko, como veremos, son fundamentales los diálogos (entre Yasuko e Ibuki, entre Ibuki y Mikame, entre Yasuko y Mieko), en los que los personajes comprenden poco a poco la trama en que están involucrados, y nos dan informaciones sobre ella. En ellos sí la narradora interviene a menudo,

¹⁰⁶ S. Y. Hulvey, *The intertextual fabric*, cit., ps. 191-92.

¹⁰⁷ Earl Miner, *Comparative poetics*, traducción italiana *Poetiche della creatività. Un saggio interculturale sulle teorie della letteratura*, Roma, Armando Editore, 1999, p. 210.

para dar detalles sobre lo de que están hablando los personajes. Por ejemplo, cuando, al inicio de la novela, Ibuki y Mikame hablan sobre Yasuko, el diálogo se interrumpe y la narradora nos explica quién es ella. El lector (o, mejor, la lectora) tiene un papel más activo que la lectora de *Lucrezia Borgia* en el intento de descifrar el sentido de la historia, y también debe ser una lectora culta, para poder entender la relación entre el texto y los subtextos.

Así pues, sale a la luz una diferencia importante entre las escritoras: la voluntad de Bellonci de ser clara a fondo, y el gusto de Enchi por jugar con la ambigüedad y la multiplicidad de los significados posibles.

Una vez más, volveremos a encontrar esta característica en Bellonci, menos que en *Rinascimento privato*, mientras que el recorrido de Enchi va a ser más variado.

2.3.3.1 La lengua de Lucrezia Borgia

Siendo una novela basada en documentos históricos, a menudo citados, "traducidos" o sintetizados, *Lucrezia Borgia* no podía ser escrita en el italiano de su época, sino que exigía la invención de una lengua especial, comprensible, pero que llevara la marca de otra época. Vamos a ver cómo Bellonci hizo frente a esta dificultad.

Para esta parte de mi análisis voy a servirme esencialmente de tres fuentes: el ya clásico estudio de Luca Serianni *La prosa di Maria Bellonci ovvero la ricerca dell'acronia*¹⁰⁸, la introducción de Ernesto Ferrero a la edición de 1994 del primer volumen de las obras completas de la escritora, y el estudio de Giuseppe Antonelli que ya he citado en nota.

Según Serianni, la lengua de Bellonci está "fuori dal tempo" ("fuera del tiempo"), por estar en equilibrio entre antiguo y moderno. A saber, es un italiano moderno pero con pequeños toques de antigüedad. Estos toques se manifiestan,

¹⁰⁸ En *Studi Linguistici Italiani*, XXII (1996), ps. 50-64.

por ejemplo, en la opción por el sinónimo menos común entre dos posibilidades; en sufijos antiguos, a veces creados por la escritora; en construcciones sintácticas más cercanas al idioma antiguo que al moderno, y que dan un carácter altanero a su estilo¹⁰⁹.

Características que nacen de la novedad del tema y del papel de guía del lector que Bellonci asume son los usos de las *correctiones* (el uso de *nonché*, de *anzi*, la repetición del verbo precedido por un elemento que lo modifica)¹¹⁰, los comentarios que siguen la narración de un hecho (Serianni comenta que se pueden encontrar iguales en la prosa de los periódicos), el uso de términos que indican posibilidad, pero no seguridad (*dovere* en sentido epistémico, *forse*), y la distinción explícita entre Historia e invención. La escritora siempre especifica cuándo lo que dice no se basa en documentos, sino en sus deducciones o inducciones.

Con respecto al problema de "traducir" o parafrasear los documentos, Antonelli destaca el uso de las que llama "citazioni atmosfera" ("citas atmósfera"). Se trata de una palabra o expresión en el idioma de la época, o a veces en latín, sacada del documento que, en el resto, es traducido al italiano moderno con mucha fidelidad¹¹¹.

Otra característica parecida son los "tratti bandiera" ("rasgos bandera"), es decir, formas antitoscanas (como el condicional en *-ìa*, cierto uso de los artículos y de las consonantes dobles, etc.) En este caso se trata de una expresión o de una frase corta, también sacada de los documentos para dar un gusto de antiguo al estilo¹¹².

¹⁰⁹ *Idem*, p. 52.

¹¹⁰ *Idem*, ps. 53-55.

¹¹¹ Giuseppe Antonelli, *La voce dei documenti nella scrittura di Maria Bellonci*, en Fondazione Maria e Goffredo Bellonci (compiladores), *Narrare la storia. Dal documento al racconto*, Milano, Mondadori, 2002, ps.283-85.

¹¹² *Idem*, ps. 287-90.

También Antonelli ha señalado la ausencia casi total de diálogos: los personajes se hablan (o monologan) no en la recreación ficcional de sus acciones, sino a través de las cartas, varias de las cuales inéditas, en que se caracterizan sin mediaciones. También los poquísimos diálogos entre los personajes son citados de las fuentes. Es una característica que se repetirá en la obra de Bellonci hasta *Delitto di Stato*.

También Serianni se fija en la escasez de metáforas y de similitudes en el lenguaje de *Lucrezia*, como la otra cara de la abundancia de argumentaciones y distinciones, pero el análisis de Ernesto Ferrero, sin contradecir las conclusiones del estudioso, hace hincapié justamente en la suntuosidad imaginativa de varias expresiones: "dovizioso sorriso", "capelli alluciolati di gemme", "grovigliosa complicità", "fioccoso sorriso", etc.¹¹³

Este uso rico y sensual del lenguaje, en el que Ferrero ve la liberación de la creatividad frenada por la opción de ser cronista imparcial, historiadora además de novelista, se acentuará en *Segreti dei Gonzaga*.

En estas expresiones se reflejan tanto la cultura clásica de Bellonci como su gusto sensual de la vida, en muchos otros momentos disimulado. En estas dos características del lenguaje se refleja también el ideal de arte y de vida de la escritora: " 'una cerebralità perfetta' pur 'rimanendo umanamente piantata sulla terra: e con radici di forti umori' " ("una cerebralidad perfecta, aun permaneciendo humanamente plantada en la tierra: y con raíces de fuertes humores")¹¹⁴.

2.3.3.2 Los diálogos de Maschere di donna

Los problemas del idioma en relación con el hecho de hablar de otra época se plantearán para Enchi más tarde, sobre todo en *Namamiko monogatari*. En

¹¹³ E. Ferrero, *Introduzione*, cit., ps. XXXIV-XXXV.

¹¹⁴ *Idem*, p. XXII.

Maschere di donna hay una peculiaridad diferente, es decir, la importancia que tienen los diálogos.

No creo que haya que ver en esto un vínculo con el *nō*, que es un género teatral menos dialógico de lo que se podría pensar. De hecho, los diálogos de la parte culminante de sus dramas, entre el espíritu atormentado (el protagonista, *shite* シテ), y el monje (el segundo actor, *waki* 脇) que le ayuda a encontrar su paz, son concebidos sobre todo como un monólogo del protagonista. También otra parte importante de los dramas, el *michiyuki* 道行き (ir por la vía), la introducción en que el *waki* describe el viaje y el lugar de llegada, es un monólogo.

En cambio, en *Maschere di donna* los diálogos son muchos y tienen una función importante, la de llevarnos a comprender el sentido de la historia. A través de las convicciones, los malentendidos y los descubrimientos de los personajes, las lectoras llegan a juntar todos los fragmentos que explican los móviles de las acciones de Mieko.

Pero vamos a analizar estos diálogos con más detalle. Por comodidad, los dividiré en tres partes, según las partes de la novela.

Diálogos de la primera parte (Ryō no onna)

El primer diálogo abre la novela y se desarrolla entre Ibuki y Mikame. Los dos discuten sobre quién domina en la relación entre las dos mujeres y discrepan por completo: para Ibuki es Mieko, para Mikame Yasuko (ps. 48-52). Entendemos algo más en el diálogo siguiente, entre la propia Yasuko e Ibuki. La mujer le confía que se siente manipulada por su suegra, que es una mujer llena de secretos y con una voluntad inexorable, y que él también está siguiendo las vías que ella ha trazado (ps. 64-76 y 81-83). En el tercer diálogo Mikame le relata a Ibuki haberse enterado de la existencia de *Nonomiya ki* (ps. 85-87).

Diálogos de la segunda parte (Masugami)

El cuarto diálogo, que abre la segunda parte de la novela, tiene lugar entre Yasuko y Mieko. Yasuko se queja de sentirse maniobrada por ella y Mieko, previsiblemente, niega. El discurso pasa fácilmente a la relación entre Yasuko e Ibuki, y de allí a *Nonomiya ki*. Yasuko dice haber entendido que en el ensayo Mieko ha utilizado el episodio del *Genji* para hablar de su propia historia de amor, y Mieko esta vez no sólo lo admite, sino que confiesa que ese hombre es el verdadero padre de sus hijos (ps. 103-110).

El quinto diálogo es otra vez entre Ibuki y Mikame, que le cuenta al amigo sus descubrimientos sobre el drama sufrido por Mieko en su matrimonio. Luego vuelven a hablar de *Nonomiya ki* y formulan la hipótesis de que Mieko tenga poderes parecidos a los de la dama de Rokujō (ps. 122-131).

Un diálogo posterior, lleno de ironía, se desarrolla entre Mieko y Mikame, con la presencia muda de Yasuko. Mikame le pide a Mieko el permiso para casarse con su nuera y Yasuko, aunque está presente, no habla. La ironía de la situación está en el hecho de que Mieko no tiene la menor intención de permitir a Mikame casarse con Yasuko, pero aparenta estar de acuerdo. Al final, Yasuko, invitada por ella a expresar su opinión, dice estar sorprendida (ps. 139-141).

Diálogos de la tercera parte (Fukai)

Casi al inicio de la tercera parte, Mikame, que está intentando conquistar a Yasuko con la aparente bendición de su suegra, habla con Sadako. Esta última le relata haber descubierto el adulterio de su marido y el embarazo de Harume, sin sospechar un vínculo entre los dos hechos (ps. 157-165).

En la escena posterior, Yū, la anciana doméstica al servicio de Mieko desde antes de su matrimonio, le dice haber descubierto el embarazo de Harume. Frente a la tranquilidad de Mieko, ve confirmadas sus sospechas de que este embarazo no sea una desgracia casual y la suplica interrumpir sus tramas. Mieko reacciona pasivamente (ps. 166-169).

En la escena siguiente, Mieko y Yasuko, volviendo del hospital donde han llevado a Harume para confirmar su embarazo, hablan de Sadako y de la situación de Yasuko, y al final ella revela lo fascinada que se siente por el plan de su suegra, aunque es consciente de su crueldad, y que ella también quiere ver a un niño que tenga "il sangue di Akio" ("la sangre de Akio") (p. 171). Mieko reacciona con el silencio y con una lágrima invisible que Yasuko no ve (ps. 170-172).

En la escena siguiente, Ibuki y Mikame hablan de los últimos acontecimientos, y naturalmente no logran entender por qué Mieko ha provocado el embarazo de Harume. De todos modos, Ibuki se siente casi contento por haber podido

"nel mondo d'oggi, sempre più preda delle macchine [...] gustare qualcosa che ha ancora sapore di umanità" (p. 178)
("en el mundo de hoy, cada vez más presa de las máquinas [...], saborear algo que todavía sabe a humanidad").

A medida que hablan, los dos amigos se dan cuenta de que su relación con Yasuko está vacía y no va a tener nunca un final feliz (ps. 173-179).

El último diálogo importante, casi al final de la novela, tiene lugar entre Yasuko y Yū. Nos informa de la muerte de Harume después del parto y nos hace entender que el niño que tuvo era el verdadero objetivo de Mieko (p. 187).

Como se puede ver, los diálogos ocupan un espacio muy extenso en la novela. Con respecto a sus características, en ellos los personajes se expresan casi siempre con sinceridad. Hay diferencias entre los diálogos de los personajes femeninos y masculinos: los hombres hablan más de hechos concretos, los que van descubriendo poco a poco, y lo más peculiar es que las críticas a la condición femenina vienen de ellos, sobre todo de Mikame.

He aquí dos comentarios suyos: "Alla fine il vero cattivo è Toganoo Masatsugu, no?" ("Al fin y al cabo, el verdadero malo es Toganoo Masatsugu, ¿no?") (p. 129) y

"Anche il sadico malanimo di Buddha o di Cristo verso la donna non è stato altro che un tentativo di sottomettere un avversario col quale non potevano competere" (p. 179)

("También la sádica ojeriza de Buda o de Cristo hacia la mujer no fue nada más que un intento de someter a un adversario con quien no podían competir").

Como es el menos sensible de los dos hombres, es el que más fácilmente puede asumir el papel de portavoz racional en la organización de la novela.

Los diálogos de las mujeres, en cambio, van al meollo de los asuntos: ellas conocen ya los hechos, y sobre todo el hecho de ser mujeres las lleva a comprenderse con profundidad entre sí, por instinto¹¹⁵.

Un comportamiento en particular es llamativo, el de Mieko: como se ha podido ver, también en los diálogos su comportamiento es extremadamente pasivo. Paradójicamente, ella es el personaje de quien los demás hablan más, pero el que menos habla. A las acusaciones y a las sospechas de Yasuko y de Yū suele oponer el silencio.

A propósito de esto, es interesante comparar estas escenas con una de *Lucrezia Borgia*, el único momento en que la protagonista es acusada directamente. Sospechada de haber ordenado el asesinato del *Milanese*, consejero de Gonzaga odiado por todos, se defiende con una respuesta "appropriatissima" ("aptísima") y noble, que convence de su inocencia.

¹¹⁵ N. Cornyetz, *Dangerous women*, cit., p. 147.

El silencio de Mieko es la forma opuesta de reaccionar, pero tiene el mismo significado de nobleza: ella sabe muy bien que lo que está haciendo es malo y renuncia a defenderse con mentiras. Sus silencios expresan su angustia frente a las contradicciones que la desgarran. Por esto se podría decir que el diálogo más "dialógico" en que esté involucrada es su reconocimiento de sí misma en la máscara *Fukai*, en la última escena. Este es el único momento en que tiene una confrontación en un plan de igualdad con alguien que la comprende y se le parece, si queremos atribuir, como se hace en la novela, una identidad humana a la máscara.

Así pues, la estrategia de Enchi es la de hacernos conocer a su protagonista a través de los ojos de los demás, repartiendo entre los personajes las informaciones sobre su pasado y su personalidad. Una forma de proceder indirecta y "enmascarada", como todo en esta novela. Los diálogos también tienen una gran importancia en las demás obras de Enchi que analizaré.

2.4 Estructura temática y simbólica

2. 4. 1. La máscara y el teatro

No sólo en *Maschere di donna*, sino también en *Lucrezia Borgia*, el teatro y las máscaras tienen un papel fundamental, pero hay grandes diferencias en el tipo de teatro y en la forma de enmascararse que las dos escritoras representan.

En el caso de *Maschere di donna*, el *nō*, por su origen religioso y chamanístico, nos ayuda a comprender la historia. Su uso, como el de las máscaras que ya he comentado, contiene una paradoja: hemos visto que las máscaras y las ropas de los actores son enseñados al inicio y al final, pero nunca se representa un drama.

Creo que esto se puede explicar con el hecho de que la verdadera representación teatral es la vida de Mieko, en un doble sentido: el de "ficticio" (ella oculta sus reales sentimientos y reparte los roles que quiera entre sus

familiares y conocidos) y el de los dramas *nō*, de tormento espiritual seguido por la liberación.

El significado de las máscaras ha llamado mucho la atención de la crítica: según Doris Borgen, *Ryō no onna* representaría a Yasuko, *Masugami* a Harume y *Fukai* a Mieko¹¹⁶. Según S. Yumiko Hulvey, en cambio, tanto la primera máscara como la última representarían a Mieko, como ya he dicho. Pero la interpretación más interesante, en mi opinión, es la de Wayne Pounds.

El estudioso afirma que las tres máscaras representan los tres aspectos de la personalidad de Mieko, también teniendo en cuenta que su nombre significa algo como "tres capas". En esta interpretación, la primera máscara sería el aspecto "histórico" de la personalidad de Mieko, es decir, el chamanístico, transmitido desde la antigüedad; la segunda, la feminidad reducida a la fisicidad y maltratada, y la tercera su individualidad propia y única¹¹⁷. En este contexto, las tres máscaras corresponderían a tres niveles de conocimiento de sí misma. Esta explicación me parece muy convincente.

La apariencia, el teatro, el disfraz, también tienen una enorme importancia en *Lucrezia Borgia*, pero por razones, y en formas, totalmente diferentes, empezando por el género de referencia.

En el mundo de la novela de Bellonci, el teatro había perdido gran parte de su función sagrada para convertirse en "strumento e manifestazione del potere" ("instrumento y manifestación del poder")¹¹⁸ o en diversión refinada de las cortes. No vemos representadas nunca tragedias, sino comedias: es decir, obras bien arraigadas en este mundo y que tienen el objetivo de divertir. Y aquí también la teatralidad es parte de la vida, pero en este caso de todos los personajes: todos actúan para lograr sus objetivos.

¹¹⁶ D. Borgen, *Twin blossoms*, cit., p. 149.

¹¹⁷ W. Pounds, *Enchi Fumiko*, cit., ps. 171-74.

¹¹⁸ Franco Fido, *La commedia del Cinquecento*, Italica, Rai International online, 2001.

Lucrezia actúa, por ejemplo, para conquistar a los hombres del duque Ercole d'Este y convencerles de su "virtud". La escena en que se presenta por primera vez a ellos es puro teatro:

"Lucrezia *sapeva preparare i suoi effetti*; e per dare un'araldica alla sua apparizione *aveva inventato* di mostrarsi non sola ma al braccio di un gentiluomo vestito di nero (*nessuno sapeva chi fosse*) coronato austeramente di venerandi capelli bianchi" (p. 276; las cursivas son mías)

("Lucrezia *sabía preparar sus efectos*; y para dar una heráldica a su aparición *había inventado* mostrarse no sola sino del brazo de un caballero vestido de negro (*nadie sabía quién era*) coronado austeramente de una veneranda cabellera blanca").

Y, más adelante, "fece il miracolo di intonarsi al modo di ciascuno" ("hizo el milagro de adaptarse a la manera de cada uno") (*idem*). Naturalmente su estrategia obtiene el resultado que desea.

Otro gran momento de teatro es el primer encuentro con Isabella d'Este:

"l'incontro-scontro di genti e di corti che segna l'arrivo a Ferrara di Lucrezia [...] è una sorta di stilizzato certame della Bellezza in cui ognuno profonde la sua idea del gusto per meglio confondere amici e concorrenti, parenti e nemici: una mai più vista battaglia di sfarzi contrapposti [...]"¹¹⁹

("el encuentro-choque de gentes y de cortes que marca la llegada a Ferrara de Lucrezia [...] es una clase de estilizado certamen de la Belleza en que cada uno exhibe su idea del gusto para confundir mejor a amigos y competidores, parientes y enemigos: una batalla nunca más vista de pompas contrapuestas [...]").

Y también las relaciones personales entre las dos se basan desde el primer momento en la simulación. Isabella está horrorizada por esta cuñada de poca aristocracia y de vida supuestamente escandalosa, pero debe simular alegría y,

¹¹⁹ E. Ferrero, *Introduzione*, cit., p. XXVII.

como comenta irónicamente Bellonci, va hacia ella " 'con allegra furia' calcolata al millimetro" (" 'con alegre furia' calculada al milímetro") (p. 343).

Lucrezia, por su parte, conoce los sentimientos de Isabella, compartidos por toda la familia Este, pero obviamente ella también debe disimular. Acerca de esto, hay otra escena de gran ironía: al final de las fiestas nupciales de Lucrezia y Alfonso, Isabella d'Este y Elisabetta Gonzaga saludan a los huéspedes con elegantes discursos, mientras que Lucrezia sólo dice pocas y sencillas frases. Esto es dictado por un sentido de oportunidad política, porque pasando de Roma a Ferrara "si era per lei capovolto addirittura il panorama degli interessi e delle relazioni fra gli stati" ("para ella el panorama de los intereses y de las relaciones entre los Estados incluso se había derribado") , pero al mismo tiempo

"se le facevano l'esame, per prima Isabella con quel suo fare da 'magistra de scola', Lucrezia doveva provare un suo gustoso e finissimo piacere ad ingannare tutti" (ps. 364-5)

("si la examinaban, por primera Isabella con esa manera suya de 'maestra de escuela', Lucrezia debía de sentir un sabroso y finísimo placer al engañarles a todos").

Por concluir, en ambas novelas el teatro es metáfora de los conflictos de los personajes, pero en *Maschere di donna* el conflicto y la lucha son sobre todo interiores y un único personaje involucra a los demás en su drama. Por otro lado, en *Lucrezia* la teatralidad es generalizada y sirve para finalidades "exteriores": ganar valor en un "juego de los roles" social.

Una última consideración sobre este tema: en ambas novelas la faceta patriarcal de la teatralidad, es decir, el respeto a las apariencias, tiene un papel fundamental. Para salvar la apariencia, el marido de Mieke obliga a su concubina a abortar; Alejandro VI pretende de sí mismo, de sus hijos, de Giulia Farnese, que la vida desordenada de la corte del Vaticano sea cubierta por el respeto a las formas.

2.4.2 Las demás artes y la creación

El teatro es sólo una de las artes que ocupan un papel importante en las dos novelas, como es natural en las obras de dos escritoras tan cultas, y sobre épocas de cultura tan refinada y desarrollada.

La mayor diferencia es la época en que son ambientadas: mientras en *Lucrezia* el arte formaba parte de la vida cotidiana y a menudo tampoco era percibido como tal¹²⁰, las relaciones de los personajes de *Maschere di donna* con la cultura y el arte del pasado son filtradas tanto por la distancia temporal como por la sensibilidad de cada uno. Hay que especificar que los personajes de la novela de Enchi son todos intelectuales: Mieko, como ya sabemos, es poetisa y estudiosa de literatura clásica; Yasuko está estudiando las posesiones, continuando una investigación empezada por Akio; Ibuki es profesor de literatura de Heian y Mikame psiquiatra y etnólogo aficionado.

Dentro de esta diferencia, las afinidades son muchas: la más importante, según mi opinión, es la representación del significado de la creación artística como sublimación, vivido por varios personajes de ambas novelas.

En *Maschere di donna*, según Enchi, Rokujō sublima sus fuertes pasiones en la creación de espléndidos poemas, y lo mismo hace Akashi, otra mujer muy amada por Genji. Sin embargo, en *Nonomiya ki*, Mieko/Enchi también observa que estas capacidades chocan, en Rokujō, con su orgullo y su violencia, haciéndola ir constantemente de un extremo a otro, mientras que Akashi, gracias a su sentido común, nunca cae en las trampas de la posesión (ps. 95-98). También Mieko sublima en los poemas y en el estudio los sufrimientos (aunque, como Rokujō, nunca lo logra por completo) y además busca en el pasado referencias que le permitan sentirse menos sola.

¹²⁰ Peter Burke, *The Italian Renaissance*, traducción española *El Renacimiento italiano. Cultura y sociedad en Italia*, Madrid, Alianza editorial, 2001, ps. 53-60 y 85-97 *passim*.

En *Lucrezia*, al lado de poetas de corte como el *Unico Aretino*, Serafino Aquilano o Antonio Tebaldeo, hay grandes figuras de escritores. Bellonci nos habla del vínculo entre vida y poesía en tres de ellos: Pietro Bembo, Ercole Strozzi, y Barbara Torelli, de quien sólo queda un espléndido soneto. Nos explica cómo el diálogo del Bembo sobre el amor platónico, *Gli Asolani*, nació del amor correspondido pero imposible por Lucrezia, ya casada con Alfonso d'Este.

"Di questa linfa [el amor] nutriva la sua solitudine, popolata di visioni fervida di idee; e così, lontano da Lucrezia, la piena dei suoi sentimenti si raccoglieva in un frutto letterario" (p. 447)

("Con esta savia alimentaba su soledad, poblada de visiones férvida de ideas; y así, lejos de Lucrezia, la crecida de sus sentimientos se concentraba en un fruto literario").

Sobre Ercole Strozzi, nos habla de la inspiración que le dio Lucrezia, para quien escribió casi todos sus poemas en latín. En particular quisiera llamar la atención sobre el poema *Venatio* (La caza) y la elegía para la muerte de Cesare Borgia.

En la época del poema, Cesare estaba prisionero, pero

"Ercole, questo è il potere della poesia, lo fa libero, bellissimo, gli fa brillare in petto l'insegna di gloria, l'ingemmato toro borgiano [...]" (p. 527)

("Ercole, he el poder de la poesía, le hace libre, guapísimo, le hace brillar en el pecho el símbolo de gloria, el adornado toro borgiano [...]").

En la elegía, el poeta hace entrar a Casandra y Polixena para que acompañen a Lucrezia en su duelo y le da esperanza "profetando che in lei e nei suoi figli futuri rivivrà l'animo di quello che egli chiama eroe" ("profetizando que en ella y en sus futuros hijos volverá a vivir el alma de quien llama héroe")

(p. 528). La poesía se convierte en consuelo, en la posibilidad de realizar los sueños y transformar la realidad.

En cambio, al poeta le cuesta expresarse en determinadas ocasiones:

"non esistono [...], fra i versi lasciati dallo Strozzi, che vaghe allusioni a questo amore [el por Barbara Torelli] forse ancora troppo recente e caldo per comporsi in una rappresentazione oggettiva" (p. 527)

("no existen [...], entre los versos dejados por Strozzi, más que vagas alusiones a este amor, quizás todavía demasiado reciente y cálido para componerse en una representación objetiva").

Barbara Torelli escribió el soneto que la hizo célebre en circunstancias dolorosas: después del asesinato de Ercole Strozzi, tuvo que escapar a Venezia con los hijitos porque corría peligro de vida.

"Là, *palpitando di ribellione* viveva: il suo dolore [...] purificandosi per il filtro della cultura e della poesia, prendeva forma d'arte in un sonetto" (p. 554; las cursivas son mías)

("Ahí, *palpitando de rebelión* vivía: su dolor [...], purificándose por el filtro de la cultura y de la poesía, tomaba forma de arte en un soneto").

Es muy significativo que el sentimiento de rebelión no impida la expresión del poder creador. Este es el proceso que Rokujō y Mieko nunca logran llevar a cabo, y nos recuerda más el de Akashi.

Podemos ver de estos ejemplos tanto la diferencia cuantitativa del papel femenino en la creación poética en las dos culturas, como una afinidad cualitativa: el sufrimiento es uno de los móviles principal, si no el principal, cuando quienes escriben son mujeres. Ercole Strozzi puede escribir para consolar a Lucrezia, pero Barbara Torelli, Akashi, Rokujō y Mieko escriben para consolarse a sí mismas. El placer de la creación poética para ellas es secundario,

no sólo por ser menos valorado socialmente, sino porque ellas lo necesitan más que los hombres como forma de consuelo.

La música tiene cierto papel en *Lucrezia*, pero es más importante la pintura. En *Maschere di donna* pasa más o menos lo mismo: la música no aparece y la pintura tiene un papel pequeño, pero muy importante. En una sección apartada de la casa de Mieko hay un retrato suyo de antes del matrimonio, en el que aparece con una expresión de fuerza y vivacidad que expresa su real temperamento. Por eso a ella no le gusta que los demás lo vean (ps. 150-151).

También Bellonci nos habla de los (posibles) retratos de Lucrezia y de la personalidad que emerge de ellos:

"suo è quello sguardo lungo, attento a raffronti segreti, che sfiora le cose e ad esse si rifiuta, sua quell'aria straniata e straniera di chi consente per sola saggezza alla propria presenza, sua la grazia dell'atteggiamento, e [...] quella diffusa levità di giovinezza interiore che [...] le crea nel volto serio qualche cosa che somiglia ad un sorriso" (p. 537)

("es suya esa mirada larga, atenta a cotejos secretos, que roza las cosas y se niega a ellas, suya esa expresión apartada y extranjera, de quien sólo por sabiduría acepta estar presente, suya la elegancia de la actitud y [...] esa difusa levedad de juventud interior que [...] le crea en el rostro serio algo que se parece a una sonrisa").

Una mujer lejana, perdida en un mundo suyo, extraña en el que la rodea. Por esto ella comparte con Rokujō y Mieko, mujeres contra la corriente, una profunda soledad.

La pintura es importante también en la escritura de Bellonci: es una escritura nutrida del estudio de la pintura, tan importante para comprender el Renacimiento, y ella misma muy visual, rica en descripciones de vestidos, joyas,

habitaciones, llena de luces y colores. Más de una vez las descripciones tienen mucho de pintura, como veremos mejor en *Segreti dei Gonzaga*.

2.5 Aspectos pragmáticos: la recepción de las dos obras

2.5.1 La recepción de Lucrezia Borgia

Además de un gran éxito de público, también en el extranjero, *Lucrezia Borgia* encontró en seguida el favor de la crítica. Muchas reseñas alaban, previsiblemente, la extraordinaria preparación histórica de la autora, e incluso la de Cipriano Giachetti, en *La Nazione* de 28 de mayo de 1939, afirma que el libro puede considerarse "definitivo" sobre su tema.

No todos los reseñadores tienen la misma actitud hacia Lucrezia. Arturo Milone, en *Popolo d'Italia* de Roma (28 de abril de 1939) escribe que su rehabilitación está completamente lograda y que la Lucrezia de Bellonci es "auténtica". Lola Bocchi, en *Il Resto del Carlino* (8 de mayo de 1939) ve en la protagonista de la novela el verdadero temperamento del personaje, con su sentido cálido y doloroso de la vida, su melancolía afable y su ardor espiritual. También subraya el sentido de comunicación humana dado por el estilo vivaz. Por el contrario, Luigi Venturini, en *Popolo d'Italia* de Milán (5 de junio de 1939) ve a Alejandro VI como el verdadero protagonista de la novela y afirma que ella no fue nada más que un títere en manos de él. Mario Robertazzi, en *L'Ambrosiano* (28 de abril de 1939), afirma que las numerosas digresiones sobre personajes secundarios sirven a hacernos comprender mejor a Lucrezia, ya que nos dan la imagen de la época en que vivió.

Sobre la relación entre la reconstrucción histórica y la sensibilidad individual, Spectator (seudónimo de Goffredo Bellonci, en *Il Messaggero* de 20 de mayo de 1939) ve la "exquisita" sensibilidad femenina de la autora como algo que da a los documentos un calor capaz de convertir la verdad histórica en verdad psicológica y moral. Raul Lunardi, en *Meridiano* (3 de diciembre de 1939), encuentra que la fantasía y la sensibilidad individuales son un valor si son inspiradas por los hechos y no deforman la verdad histórica, valor que parece

reconocer a la obra de Bellonci. La sensibilidad y la capacidad de evocar son cualidades que incluso la prensa fascista le reconoce¹²¹.

2.5.2 *La recepción de Maschere di donna*

La novela de Enchi fue publicada por primera vez en la revista *Gunzō* 群像 entre abril y junio de 1958, y como libro unos meses después, en octubre.

Recibió menos atención al aparecer, pero pudo contar con una presentación de Mishima Yukio 三島由紀夫 (1925-1970), gran admirador de Enchi, a su segunda edición como libro, en 1960.

Mishima escribe:

"Este libro es una de las novelas más únicas aparecidas en la posguerra, en que la cultura clásica y el sentido estético de Enchi se funden. Escribiendo un *monogatari* en que los misterios de la época de Heian se asoman claramente en la vida moderna, Enchi ha añadido una nueva atrocidad, que supera la distancia de los siglos, al tema de la profundidad del karma femenino".

En esta misma edición, Enchi escribió una posdata en que dice que esta novela fue escrita inicialmente por un capricho suyo, para sí misma. Piensa que se puede decir que quiso expresar la maldad femenina a través de los sentimientos intensísimos expresados por las máscaras, a un primer vistazo inexpresivas, del *nō*, y añade que se puede decir lo mismo del cuento *Yō*¹²².

Una reseña aparecida en *Mainichi Shinbun* 毎日新聞 (18 de noviembre de 1960) encuentra la atmósfera entre sueño y realidad, la ambigüedad y las explicaciones indirectas medios interesantes para hablar del resentimiento femenino. Sin embargo, el autor no aprueba que a veces "la luz de la realidad"

¹²¹ *Opere*, cit., *Fortuna critica*, ps. 1513-15.

¹²² Traducción italiana: *L'ammaliatrice*, por Cristiana Ceci, en *Racconti dal Giappone* (compilado por Cristiana Ceci), Milano, Mondadori, 1992, vol.2, ps. 255-90.

expulse con su "desagrado" la oscuridad típica de la literatura de Heian, y presente, por ejemplo, en el capítulo *Yūgao*¹²³ del *Genji*.

2.6. Conclusiones: afinidades y diferencias entre Lucrezia Borgia y Rokujō/Mieko

Las protagonistas de las dos novelas tienen en común más de lo que parece: se encuentran divididas entre tendencias contradictorias, Lucrezia

"tra la religione e la sensualità, tra la volontà di una vita disciplinata e l'ardente anarchia dei desideri" (p. 50)

("entre la religión y la sensualidad, entre la voluntad de una vida disciplinada y la ardiente anarquía de los deseos")

y Rokujō y Mieko entre "poesia e possessione" ("poesía y posesión") (ps. 95 y 177). Tanto Lucrezia como Mieko hicieron frente a un momento que las llevó a la rebelión contra los hombres de su vida: el asesinato de Alfonso de Bisceglie y la pérdida del hijo.

Ambas tienen secretos en los que reside su razón de vivir. Los secretos de Lucrezia son luminosos: Bellonci dice: "Era di quelli [...] che non possono adattarsi a vivere senza seguire un proprio *lume*, segreto agli altri [...]" ("Era de los que [...] no pueden adaptarse a vivir sin seguir una *luz* propia, secreta para los demás [...]" (p. 484; la cursiva es mía). Son sobre todo secretos de amores, pero que podrían tener consecuencias mortales si fueran descubiertos, y que efectivamente las tienen: las muertes violentas de Pedro Caldés, de la joven Pantasilea, de Ercole Strozzi.

Los secretos de Mieko son comparados a flores que derraman su perfume en la oscuridad. Es una imagen muy poética, pero los secretos que derraman su

¹²³ *Kaidai* (Reseñas), en *Enchi Fumiko zenshū* (Obras completas de Enchi Fumiko), vol. VI, Tokio, Shinchōsha, 1977-78, ps. 434-35.

poder son dolorosos y tienen poco en común con las flores. Es más apta la imagen del pozo, que aparece al final, junto a la de la máscara *Fukai* (cuyo nombre, recordémoslo, significa "pozo profundo"): "[...] quell'oscurità sconosciuta, senza fine, simile a un pozzo profondissimo [...]" ("[...] aquella oscuridad desconocida, sin fin, como un pozo profundísimo [...]") (p. 188). Este pozo también oculta secretos mortales y ni Mieko, ni Rokujō, ni Lucrezia tienen el control sobre sus pasiones, o sobre sus consecuencias destructoras.

Con respecto a Lucrezia, Bellonci desarrolla este asunto en el tiempo: de la novela sale claro que ella no fue culpable, ni directa ni indirectamente, de ningún crimen. Si Bellonci le atribuye una culpa, es la de haber aceptado y posteriormente olvidado las de sus familiares, y esto también por algo fuera de su control: la fuerza de la sangre, de la pertenencia familiar, que siempre le impedirá tomar realmente distancias de ellos para juzgarles. Nos presenta a Lucrezia horrorizada por esta conciencia después de la muerte de su hermano Cesare. Llorando por él, siente la fuerza del vínculo familiar, "confuso e naturale come l'istinto" ("confuso y natural como el instinto") (p. 522), la complicidad que le dejó "accettare, e, peggio, dimenticare" ("aceptar y, peor, olvidar") (*idem*) los crímenes de sus familiares.

Muchos años después, en *A viso a viso con Lucrezia Borgia*, Bellonci vuelve a este tema y formula una explicación nueva: Lucrezia fue, inconscientemente, tan despiadada en exigir el amor como su hermano Cesare lo fue en exigir el poder. Esta ausencia de piedad se ve en el hecho de que ella nunca compartió totalmente la suerte de los hombres de su vida: cuando su primer marido huyó por miedo a su padre, ella aceptó divorciarse de él, como querían su padre y su hermano; cuando Alfonso de Bisceglie fue asesinado, ella no exigió justicia, y así sucesivamente. Como la sed de venganza de las mujeres de Enchi, su avidez de amor nunca fue consciente de su crueldad. Este "eros spietato" ("eros despiadado"), como lo define Bellonci, fue el origen de las leyendas de ella asesina y viciosa: "Le nostre colpe sospette o apparenti sono alibi per le colpe di omissioni o di ammissioni che nessuno conoscerà mai"

("Nuestras culpas sospechadas o aparentes son coartadas para las culpas de omisiones o de admisiones que nadie conocerá nunca") (p. 1362)¹²⁴.

Las dos novelas nos presentan así a un mismo tipo de mujer: una mujer "que no ama a los hombres" porque en primer lugar exige mucho para sí misma, que provoca muertes y duelos por un hambre insaciable de amor, o de reconocimiento y respeto, o de justicia por un daño sufrido.

La discriminación contra las mujeres tiene su papel en estas tragedias: en otro entorno, el deseo de amor de Lucrezia no provocaría muertes, Rokujō sería amada por su personalidad fuerte y Mieko no perdería a un hijo por la violencia de otra mujer víctima del sexismo. En particular en *Lucrezia*, se ve cómo su deseo de amor, "di quelli che dovrebbero stare al mondo di diritto" ("de los que tendrían que estar en el mundo por derecho") (p. 547), es convertido en tragedia por circunstancias ajenas a su voluntad.

Sin embargo, parece que en todas ellas permanece algo inquieto e inquietante, un lado oscuro, quizás un deseo de poder que buscaría satisfacción a toda costa en cualquier circunstancia. Esto las aísla en una gran soledad, pese a gozar de aprecio, admiración y, sobre todo en el caso de Lucrezia, de amor. A propósito de la soledad de Lucrezia, Bellonci usa una imagen muy hermosa en *A viso a viso con Lucrezia Borgia*:

"La solitudine di Lucrezia è un isolamento senza tempo che la racchiude nella mandorla fluttuante di se stessa come nel manto rosso che l'avvolge e la disvolge qui alle sale del Pinturicchio" (p. 1362)

("La soledad de Lucrezia es un aislamiento sin tiempo que la encierra en la almendra fluctuante de sí misma como en la capa

¹²⁴ Sobre el tema de la culpa que siempre queda oculta, cf. Lorenzo Bartoli, *Filología de la culpa: Dante y Dostoievski*, en Juan Barja y Jorge Pérez de Tudela (editores), *Dante. La obra total*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2009, ps. 231-52.

roja que la envuelve y la desenvuelve aquí en las salas de Pinturicchio").

Hay algo, en esta crueldad inconsciente, que evoca el clásico de Gilbert y Gubar *La loca del desván*, con sus imágenes de dobles destructoras, pero creo que se trata de una analogía superficial. Tanto Enchi como Bellonci miran a la cara conscientemente un aspecto oscuro de las mujeres e intentan explicarlo y rastrear sus orígenes. Es interesante que en ambos casos los vinculen en la sangre.

En el caso de Enchi, la sangre que escurre de una generación a otra de mujeres simboliza el poder femenino de manipular a los hombres (p.99); en el de Bellonci, la fuerza de un vínculo familiar "más allá del bien y del mal". ¿Qué significa esto?

En la cultura japonesa, a partir del sintoísmo, la sangre menstrual es considerada impura, como también observa el amante de Mieko en su carta, y hay una actitud ambivalente frente a la sangre del parto. La sangre es lo que marca la otredad corporal y amenazante de la feminidad. Según Nina Cornyetz, en *Maschere di donna* la sangre tiene la función de indicar tanto la identidad femenina como esta impuridad, y al mismo tiempo carácter sagrado, de las mujeres¹²⁵. En sentido feminista, esto significa que Enchi no sale, como hemos visto, de la imaginación sexista que echa a las mujeres a lo abyecto, pero hay otro aspecto que aquí me interesa. Utilizar la sangre como imagen significa que esta feminidad, con su potencial destructor, es inevitable, no es algo adquirido culturalmente y que en otras circunstancias podría cambiar¹²⁶.

De la misma forma, Bellonci habla de la sangre en relación con los vínculos y las características de las familias, no sólo de los Borgia. Es más,

¹²⁵ N. Cornyetz, *Dangerous women*, cit., ps. 115-26.

¹²⁶ Doris Borgen retoma la imagen de la sangre de Enchi para decir que Aoi y Murasaki acuden a Rokujō, "the embodiment of female pride and independence", en su posesión, como a una banca de la sangre. Aunque en su ensayo Borgen cuestiona la teoría de los espíritus vivos, coincide con Enchi en su defensa de Rokujō. *A woman's weapon*, cit., ps. 123-25.

Ferrero señala que esta palabra es la que aparece quizás más veces en *Lucrezia*, y también en *Segreti dei Gonzaga*¹²⁷. A propósito de los Borgia, así les describe: "[...] gente di sangue misto spagnolo e arabo, pesante, ricco, possente nella voluttà" ([...] "gente de sangre mixta española y árabe, pesada, rica, potente en la voluptad") (p. 14); "[...] gli imbrogliati gorghi del sangue e del sentimento [...]" ("[...] los enredados remolinos de la sangre y del sentimiento [...]") (p. 288); y ya hemos visto lo que dice sobre la fuerza amoral, brutal y espléndida de la sangre borgiana, que también forma parte de *Lucrezia*. La sangre es algo que determina el carácter, que se hereda: luchar contra ella es una batalla casi perdida.

En el tema eterno del conflicto entre libertad individual y destino, las dos escritoras dan su respuesta: hay un hado escrito en la sangre. En el caso de sus protagonistas, esto juega un papel crucial: el uso de esta metáfora les permite absolverlas a pesar de todo, vinculando sus culpas en las de una colectividad (las mujeres en el caso de *Enchi*, la familia Borgia en el de *Bellonci*) regulada por leyes ajenas a, o más fuertes que, la responsabilidad individual. No pueden evitar declararlas culpables, pero las absuelven afirmando que su culpa no depende de su voluntad. La incapacidad de atribuir a sus heroínas la responsabilidad de sus culpas es la trampa en que ninguna de las dos logra evitar caer, quizás en nombre de una solidaridad de género, o por una identificación profunda con ellas, o por las dos causas juntas.

¹²⁷ E. Ferrero, *Introduzione*, cit., ps. XXXI-XXXII.

Capítulo 3. Historia de una familia y de una época: Segreti dei Gonzaga

3.1 Premisa: breve historia de la obra

Con el título *Segreti dei Gonzaga*, en la primera edición de 1947, fueron publicados juntos dos cuentos, *Ritratto di famiglia e Isabella fra i Gonzaga*, y una novela, *Il Duca nel labirinto*, en este orden, que seguía el orden cronológico de las historias narradas: del pleno siglo XV a principios del XVII. En 1963 se modificó el orden cronológico, situando la novela al inicio, por deseo de muchos lectores, que se sentían más a gusto con la posibilidad, dada por la novela y no por los cuentos, de entrar lentamente en el mundo del pasado¹²⁸. Una nueva modificación se hizo en 1981, cuando fue publicada con el título *Segreti dei Gonzaga* sólo la novela, dividida en tres partes: *Principe a Mantova*, *Duca nel labirinto* y *Gonzaga solo*. *Ritratto di famiglia* fue incluido en *Segni sul muro* después de la muerte de la escritora¹²⁹.

Los Gonzaga fueron una de las familias más importantes de su época y convirtieron a la pequeña ciudad de Mantua en una de las capitales del Renacimiento italiano. Así pues, resulta extraño que Bellonci les dedique una atención tan desigual. ¿A qué se debe?

Ella misma nos da una respuesta:

"[...] proprio perché potevo raccogliarlo da documenti diretti e patirlo nell'esperienza quotidiana - e vi sentivo il tradimento delle cose e delle circostanze - il racconto di Vincenzo Gonzaga traboccò dalla prima misura, volle le testimonianze, richiese i particolari di ogni vicenda, le ragioni di ogni caduta. L'implacabile rintocco che chiama la nostra presenza nelle parole perché in esse sia veramente attestata la nostra responsabilità, esigeva le molte pagine dove s'andavano ordinando gli episodi di un doloroso

¹²⁸ M. Bellonci, *Opere*, cit., *Note ai testi*, ps. 1494-95.

¹²⁹ *Idem*, p. 1502.

fallimento. Quando ebbi finito, mi trovai dunque nelle mani uno scritto numeroso, ma che pure non poteva esistere senza la preparazione e la dimostrazione degli altri due scritti più brevi [...]. Forse, la disuguaglianza delle proporzioni potrebbe voler dire più di quanto ho accennato. Di là dal mantegnesco razionale appiombo di Ludovico Gonzaga e dalla elegante geometria spirituale di Isabella d'Este, la gonfia inquietudine di Vincenzo Gonzaga, il suo fallace anelito alla libertà sentita non più come condizione della dignità umana, ma come un'insofferenza non chiarita dalla ragione, si traducono logicamente in un racconto abbondante e vario di episodi"¹³⁰

("[...] justamente porque podía recogerlo de documentos directos y padecerlo en la experiencia diaria - y ahí sentía la traición de las cosas y de las circunstancias - el relato de Vincenzo Gonzaga rebosó la primera medida, quiso los testimonios, exigió los detalles de cada vicisitud, las razones de cada caída. El implacable tañido que llama nuestra presencia en las palabras para que en ellas sea realmente atestada nuestra responsabilidad, exigía las muchas páginas donde iban arreglándose los episodios de un doloroso fracaso. Así, al terminar, encontré en mis manos un escrito grande, pero que no podía existir sin la preparación y la demostración de los otros dos escritos más cortos [...]. Quizás, la desigualdad de las proporciones podría significar más de lo que he indicado. Más allá del *mantegnesco* racional aplomo de Ludovico Gonzaga y de la elegante geometría espiritual de Isabella d'Este, la hinchada inquietud de Vincenzo Gonzaga, su falaz anhelo a la libertad ya no sentida como condición de la dignidad humana, sino como una intolerancia no aclarada por la razón, se traducen lógicamente en un relato abundante y variado en los episodios").

¿Y de qué clase son los secretos de que habla Bellonci? No se trata de escándalos, ni de golpes de escena que derrumben la forma de ver a la familia Gonzaga, sino de secretos todos interiores, que explican la forma de ser de tres generaciones de esta familia.

¹³⁰ *Idem*, ps. 1489-90.

Vamos entonces a analizar las tres obras. Para esto sí es necesario seguir el orden cronológico del contenido de los cuentos.

3.2 Ritratto di famiglia

Las tres obras mantienen unas características que ya hemos visto en *Lucrezia Borgia*: narradora omnisciente, ausencia casi total de diálogos, aparte de unos citados de los documentos, y notable utilización de la intertextualidad. Con respecto a esta última característica, muchas de las referencias son cuadros. Esto es cierto sobre todo en este cuento, como veremos en seguida.

Al inicio la narradora, que acaba de entrar en la *Camera degli Sposi* (Habitación de los Esposos) del castillo Gonzaga, percibe una llamada fuerte, "senza scampo" ("sin salvación"). Al buscar su origen, descubre que viene de Andrea Mantegna, el pintor que inmortalizó a Ludovico Gonzaga, a su esposa y a sus diez hijos en esta habitación.

Empieza así, a partir casi de una evocación de médium, a describirnos el cuadro y nos habla de Ludovico Gonzaga, de su mujer y, brevemente, de sus hijos, mostrando la relación entre sus vidas, las mayores personalidades del siglo XV italiano y el crecimiento de la ciudad de Mantua. Sin embargo, lo que más le interesa es la fuerza de donde todo esto ha nacido: la fuerza de Ludovico Gonzaga.

Su vida fue una lucha, en primer lugar para obtener el derecho a gobernar que le correspondía como primogénito, pero que su padre estaba por negarle, por su mala salud y las excepcionales dotes del segundo hijo Carlo.

"Il dolore delle inesorabili ingiustizie familiari poteva stravolgere in lui ogni tentativo di ragionamento, la sua qualità spirituale correre il rischio di alterarsi: pure, Ludovico resisté anche a se stesso [...]" (p. 1451)

("El dolor de las inexorables injusticias familiares podía volcar en él cada intento de razonar, su cualidad espiritual correr el riesgo de alterarse: sin embargo, Ludovico resistió incluso a sí mismo").

Gobernó quitándole al pueblo "gli ultimi resti delle libere istituzioni comunali" (p. 1452) ("los últimos restos de las libres instituciones de las Comunas"), pero nadie se rebeló contra él, gracias a su buen gobierno. Bellonci afirma que para él el oficio de gobernar era una paternidad, lo que significa "abitudine di cautela" ("costumbre a la cautela") e "il sacrificio della parte più libera e ariosa di se stesso" ("el sacrificio de la parte más libre y abierta de sí mismo").

Luego, Bellonci nos habla de su esposa, la alemana Barbara de Brandeburgo, que fue la compañera perfecta de su esposo:

"Barbara è la compagna di Ludovico, quella che di lui sa tutto [...]; quale principessa, il suo merito maggiore è forse [...] che [...] non abusa mai del potere consegnatole [...], e vorrà sentire la difficilissima disciplina d'essere moglie in tutti i suoi limiti: che però si tiene larghi" (p. 1455)

("Barbara es la compañera de Ludovico, la que lo sabe todo de él [...]; como princesa, su mayor mérito es quizás [...] no abusar nunca del poder que se le ha entregado [...] y querer sentir la difícilísima disciplina de ser una esposa con todas sus limitaciones: que, sin embargo, mantiene anchas").

Pero ella tiene otro mérito, todavía más grande, y que comparte con el marido: "[...] il segreto che, lacerandoli, li lega con maggiore forza" ("el secreto que, al desgarrarles, les ata con mayor fuerza") (p. 1456).

Ambos han compartido el dolor de ver a tres de sus hijos heredar el defecto de la joroba, que se manifestaba periódicamente en la familia Gonzaga, y significaba una discapacidad grave. Para las hijas, significaba ser obligadas a encerrarse en convento. Esta fue la suerte de Cecilia y Susanna. Otra hija,

Dorotea, conoció una suerte peor: pedida como esposa por Galeazzo Maria Visconti, rechazada con la excusa de sospechas del mismo defecto, murió de dolor con dieciocho años (Bellonci desarrolló su historia en *Soccorso a Dorotea*, uno de los cuentos de *Tu, vipera gentile*). También el primer hijo de Ludovico y Barbara, Federico, era jorobado, pero pudo obtener el gobierno. El problema hubiera sido peor para sus hermanos varones destinados a la vida militar.

En suma, este dolor juntó a la pareja en

"una specie di felicità fatta di volontaria assuefazione al dolore e di speranza: speranza di un futuro comunque migliore e non soltanto per essere riferito a Dio" (p. 1456)

("una clase de felicidad hecha de adaptación voluntaria al dolor y de esperanza: esperanza de un futuro mejor de cualquier manera, y no sólo por ser referido a Dios").

Según aprendemos del cuento de Bellonci, ninguno de los hijos de Ludovico estará a la altura de su padre. Al final del recorrido de los frescos, se encuentra el autorretrato de su autor. Mantegna se ha pintado junto a los Gonzaga, conversando con Federico. Bellonci nos lo describe como un hombre de carácter insoportable, pero también de total honestidad: en conclusión, un hombre digno, que no baja a compromisos con nadie, ni siquiera con sus señores, pero es querido y respetado por ellos justamente por ello.

El motivo real es que Ludovico Gonzaga y Andrea Mantegna tienen "un segreto" en común:

"ognuno dal suo posto, insieme hanno saputo da quale punto d'inizio, per quali trapassi spirituali quello che è dolore, umiliazione e fatica possa cambiare natura e cominciare a chiamarsi conforto, serenità, riposo, e condurre così al ragionato coraggio di una fede"

("cada uno desde su lugar, han sabido de qué punto de partida, por qué traspasos espirituales lo que es dolor, humillación y esfuerzo

pueda cambiar de naturaleza y empezar a llamarse consuelo, serenidad, descanso, y llevar así a la ponderada valentía de una fe").

Así Bellonci concluye el cuento, y este es el secreto de Ludovico Gonzaga.

3.3 Isabella fra i Gonzaga

Este cuento es más largo que *Ritratto di famiglia*: 70 páginas en lugar de 22. Es el inicio de una evolución de Lucrezia a Isabella, como observa Ferrero: "La rivale di Lucrezia, l' 'antipatica' di ieri, diventa con gli anni 'la maggior donna del Rinascimento' [...]"¹³¹ ("La rival de Lucrezia, la "antipática" de antes, llega a ser en los años "la mayor mujer del Renacimiento [...]").

Ya en *Lucrezia*, de todos modos, era evidente una admiración de la autora, al menos por la extraordinaria inteligencia política de este personaje. Y la inteligencia es el secreto de Isabella, un secreto hasta entonces ocultado por las propias alabanzas que recibió en los siglos. Nos lo dice al inicio del cuento:

"[...] il segreto di quell'esistenza, soffocato di solito dagli studiosi fra panneggi celebrativi, [...] è il segreto di un'intelligenza calata in un corpo femminile e rimastavi incandescente; destinando la donna a sconfitte inusitate" (p. 1157)
("[...] el secreto de esa existencia, sofocado generalmente por los estudiosos entre drapeados celebradores, [...] es el secreto de una inteligencia bajada a un cuerpo femenino y permanecida candente; asignándole a la mujer derrotas inusuales").

A diferencia de Lucrezia, no hay necesidad de rehabilitación, pero sí una interpretación que corregir. No es suficiente apreciar la excepcionalidad de Isabella, hay que tener en cuenta la dialéctica entre sus dotes y su condición femenina. Una vez más, hacía falta una mujer para esto. Pero Bellonci no se refiere sólo a esto cuando habla de "sconfitte" ("derrotas"): también se refiere a

¹³¹ E. Ferrero, *Introduzione*, cit., p. XXII.

la carencia, en Isabella, del amor y de la capacidad de empatía, que serían las cualidades femeninas por excelencia, como veremos.

A propósito de esto, en seguida Bellonci nos habla de otra característica que distingue a Isabella:

"[...] ci è dato riconoscere [...] la quotidiana battaglia di un'anima la cui indipendenza non fu mai corruttibile né da sentimentalismi né da sentimenti" (*idem*)
("[...] podemos reconocer [...] la batalla diaria de un alma cuya independencia nunca fue corruptible, ni por sentimentalismos ni por sentimientos").

Por otro lado, la palabra "soffocato" nos hace entender la ambigüedad de las celebraciones de los estudiosos y la conciencia de esto por parte de Bellonci.

Isabella d'Este es el personaje a cuya niñez Bellonci dedica más atención, tanto en estos cuentos como en toda su obra, porque desde niña Isabella manifiesta su excepcionalidad y aparece ya madura. Una pequeña miniatura, donde no tiene más de dos años, muestra "il suo nativo modo di esprimere un'autorità sentita senza annunci o graduazioni" ("su natural forma de expresar una autoridad sentida sin anuncios ni gradaciones"), (p. 1159), teniendo la manita en " un gesto dimostrativo che da giovane, da matura e da vecchia sarà sempre il suo" ("un ademán demostrador que de joven, de madura y de vieja siempre será el suyo") (*idem*). A los seis años comenta que los embajadores de Mantua están retrasando demasiado, mostrándose ya "istintivamente conscia di ciò che può esigere dagli altri" ("instintivamente consciente de lo que puede exigirles a los demás") y dando "la prima misura del suo tempo di vita: netto, senza sfilaccature, sentito esatto nei suoi limiti caso per caso" ("la primera medida de su tiempo vital: neto, sin pérdidas, sentido exacto en sus límites caso por caso") (p. 1158).

Esta relación tan peculiar y segura de Isabella d'Este con el tiempo es un tema recurrente en el cuento: una de sus reglas de vida es "chi non sa compartire

il tempo della vita sua, passa con molta passione e poca laude" ("quienes no saben dividir el tiempo de su vida, pasan con mucho sufrimiento y poco valor") (p. 1187); entre sus muchas colecciones, hay una de relojes; y las últimas palabras de este cuento son "e il valore del tempo [ha capito che bisogna] intenderlo fuori dal conteggio degli anni, nella sua pura durata" ("y el valor del tiempo [ha entendido que hay que] entenderlo fuera de la cuenta de los años, en su duración pura") (p. 1216).

A los dieciséis años, después de diez de noviazgo, Isabella se casa con Francesco Gonzaga y se muda a Mantua. Su condición de mujer le impide ejercer el poder, pero ella intenta igualmente buscar una independencia personal. Quiere a su marido, pero este amor no es fundamental en su vida, como ya hemos visto en *Lucrezia* y como veremos mejor más adelante.

Su gran ocasión llega en 1495, cuando su marido va a la guerra y ella tiene que sustituirle. No lo hace sólo con inteligencia, sino también con otra cualidad peculiar suya: "una virtù inconsueta, la magnanimità signorile, sostenuta in lei da una vivida grazia che dà come uno scintillio al suo gesto più fuggitivo" ("una virtud insólita, la generosidad señorial, sujeta en ella por una vívida gracia que hace como chispear su ademán más fugaz") (p. 1196).

Se encuentra en una situación muy compleja, pero que requiere justamente sus capacidades: el minúsculo Estado de Mantua está constantemente amenazado, como los demás Estados italianos, y mantener su independencia exige

"le virtù più costose, solerte equilibrio, preveggenza esatta, un occhio di volpe e una vitalità [...] non logorabile dalle commozioni e dalle sorprese" (p. 1169)

("las virtudes más caras, equilibrio diligente, providencia exacta, un ojo astuto y una vitalidad [...] que no se dejara desgastar por conmociones y sorpresas").

Todas estas capacidades son totalmente ajenas a su marido, que es un excelente soldado, pero muy impulsivo. En cambio, Isabella se siente perfectamente a gusto en este juego diplomático. Bellonci escribe:

"I maneggi d'Isabella: se ne potrebbe scrivere per pagine e pagine seguendola in quel suo giocolare asciutto e leggero nei tempi sfilacciati e sgretolati, o in quelli presi d'assalto con una sùbita decisione radente il calcolo del minuto. E come tutto le serve, [...]. A far la virago [...] non ci pensa nemmeno; e lo svantaggio massimo d'essere donna lo frantuma in vantaggi minuti [...] (p. 1171)

("Las intrigas de Isabella: de ellas se podría escribir por páginas y páginas siguiéndola en ese jugar seco y ligero en los tiempos deshilachados y fragmentados, o en los tomados por asalto con una decisión instantánea calculada al minuto. Y cómo todo le sirve, [...]. Ni siquiera piensa hacerse la virago [...]; y la desventaja máxima de ser mujer la rompe en ventajas diminutas [...]").

Su habilidad en el gobierno, naturalmente, le hace perder el amor de su marido, pero al mismo tiempo ella ya "coscientemente, aveva distaccato da sé l'amore per il marito" ("conscientemente, había desprendido de sí misma el amor por el marido") (p. 1176).

Excluida otra vez del gobierno al regreso de él, empieza a viajar. Es una forma personal de protesta, pero ella también se sirve de sus viajes para proseguir negociaciones en favor de Mantua. A pesar de ese estado de marginación, tiene una esperanza: la posibilidad de gobernar un día a través del hijo mayor Federico, que se podría considerar el verdadero gran amor de su vida.

La posibilidad se le presenta cuando su marido muere, en 1519, y su hijo sólo tiene diecinueve años. Entre sus planes no está utilizarle como un títere, sino gobernar a su lado, formarle con su inteligencia y su experiencia, hacer de él un heredero digno del gobierno. Sin embargo, fracasa porque su hijo es una persona

mediocre, y además porque se enamora, lo que le da la confianza de poder hacer algo por sus propias fuerzas.

"Così, ad Isabella cade addosso all'improvviso una parte da vecchia: le si domanda ancora consiglio [...], ma ogni diretta partecipazione al governo le si sottrae poco per volta, [...]" (p. 1186)¹³²

("Así, a Isabella le cae encima de repente un papel de vieja: todavía se le piden consejos [...], pero toda participación directa en el gobierno le es sustraída poco a poco [...]").

¿Cómo reacciona ella? Antes de todo, se hace construir una vivienda nueva, lejos del castillo Gonzaga y del lago. Bellonci lo explica con la necesidad de alejarse no sólo del hijo, sino también de un ambiente natural que parece hecho para favorecer las fantasías y los extravíos espirituales. Este apartamento nuevo no tiene nada privado, y para Bellonci es importante subrayarlo:

"La casa, lei se la mette intorno come uno scenario, le si affida quel tanto che basta perché dichiari la sua regalità con un linguaggio pronto e tangibile" (p. 1187)

("La casa, ella la pone a su alrededor como una escena, se le confía lo suficiente como para que declare su regalidad con un lenguaje inmediato y concreto").

"Scenario" (escena), y poco más adelante, vida "rappresentativa al sommo" ("sumamente representadora"): volvemos a ver el teatro en la vida, como medio de manifestar poder, valor e individualidad¹³³.

¹³² Esta suerte fue la misma de otras mujeres del Renacimiento que se encontraron viudas y gobernaron, hasta ser obligadas a cederles el poder a sus hijos: Evelyn S. Welch cita a Barbara de Brandeburgo y a Bianca Maria Visconti, cuyo hijo fue incluso sospechado de haberla asesinado. *Women as patrons and clients in the courts of Quattrocento Italy*, en *Women in Italian Renaissance*, cit., p. 19.

¹³³ Este aspecto de la teatralidad en *Isabella fra i Gonzaga* y, más tarde, en *Rinascimento privato*, también es subrayado por Giovanna Faleschini Lerner en *La stanza degli orologi. Storia e memoria in 'Rinascimento privato' di Maria Bellonci*, en *Narrare la storia*, cit., p.116.

Isabella espera que Isabella Boschetti, la amante de su hijo, manifieste alguna debilidad que le permita derrotarla, y sigue ayudando a Federico, que continúa pidiéndole consejos, aunque

"Federico era di tale natura che anche il consiglio materno doveva tornargli male, come bacato dalla sua condizione umana" (p. 1191)
("La naturaleza de Federico era tal que hasta el consejo maternal le vendría mal, como marchitado por su condición humana").

El acto más indigno de Federico es firmar un papel, como capitán general del ejército del Papa, que le empeña a combatir hasta contra el emperador, si las circunstancias lo impusieran. Esto significaba una traición de la política de los Gonzaga hasta el momento, basada en el acuerdo con el emperador, y de realizarse hubiera sido fatal para Mantua. Isabella hace robar el papel y lo destroza ella misma, y Bellonci desaprueba este acto:

"[...] Isabella magari avrà avuto ragione politica consigliando il furto, ma ragione morale no; meno che mai ragione umana, perché quel gesto, riferito ad uno come suo figlio [...], lo chiari col rigore di una definizione" (*idem*)
("[...] Isabella igual tendría razón política sugiriendo el robo, pero razón moral no; mucho menos razón humana, porque ese gesto, referido a uno como su hijo, le hizo claro con el rigor de una definición [...]").

Viendo su corte reducirse cada vez más por el paso de sus cortesanos a la de su hijo, Isabella decide irse a Roma. Bellonci comenta así esta decisión:

"Dove una flessione della sua forza ci parrebbe giusta, umana, pietosa [...], lei ci offre un gesto vigoroso fino alla rudezza. [...], ci mostra [...] come una donna possa sopportare di sé nonché i quaranta, i cinquant'anni, e offrire allo sguardo altrui un coraggio

arido ma paziente fino a permettersi lo svago della leggerezza e della giocondità" (p. 1192)

("Donde una flexión de su fuerza nos parecería justa, humana, piadosa [...], ella nos ofrece un gesto fuerte hasta la tosquedad. [...], nos muestra [...] cómo una mujer pueda soportar no sólo sus cuarenta, sino también los cincuenta años, y ofrecer a la mirada ajena un valor reseco, pero paciente hasta permitirse el divertimento de la ligereza y de la jocundidad").

Y a propósito de las manifestaciones de estas "leggerezza" y "giocondità" al organizar su viaje con una nueva corte de jóvenes mujeres:

"ecco la dimostrazione di una maturità valorosa che dalla giovinezza ha progredito, *non come progrediscono le donne per reazioni o per sussulti di crisi, ma proprio per un coordinatissimo svolgimento intellettuale*" (p. 1193; la cursiva es mía)

("he aquí la demostración de una madurez valerosa que a partir de la juventud ha avanzado, *no, como las mujeres, por reacciones o por saltos de crisis, sino por un coordinadísimo desarrollo intelectual*").

Se trata de otra faceta de la excepcionalidad de Isabella. Se suscriba o no la idea de Bellonci sobre la forma de avanzar de las mujeres, lo cierto es que una evolución como la de su personaje no es nada común (ni siquiera en los hombres).

En Roma, Isabella prosigue con sus intrigas diplomáticas, también persiguiendo el interés de sus otros dos hijos varones, Ercole y Ferrante, y tendrá un momento de gloria durante el saqueo de 1527. Será ella quien organizará las ayudas y pondrá a salvo a mucha gente. Deja Roma por última y vuelve a Mantua, donde concentra sus energías en encontrar a una buena esposa para su hijo para asegurar la sucesión. Mientras tanto,

"sebbene si senta, e ce lo dice lei stessa in una calma nobile lettera 'extra muros', trova il modo di reggere intera al più crudele degli

assalti umani, spietato per una donna, quello della vecchiaia" (p. 1200)

("aunque se siente, y nos lo dice ella misma en una calma y noble carta, 'extra muros', encuentra la forma de aguantar con entereza el más cruel de los ataques humanos, despiadado para una mujer, el de la vejez").

Su fuerza y su amor por la vida atraen a su alrededor

"popolo di gente che trova in Isabella [...] una donna che ha delle idee da fidare non al cuore ma alla memoria degli uomini" (*idem*)

("un pueblo de gente que encuentra en Isabella [...] a una mujer con ideas que confiar no al corazón, sino a la memoria de los hombres").

Después de varias peripecias, Federico se casa con una buena esposa, Margherita Paleologa. Ya tranquila para el futuro de Mantua y de sus hijos (varones),

"è la prima volta che [...] si sente donna per quel modo di mettersi al centro delle cose che convergono in un'inclinazione complice, calamitate dal suo appello, a permetterle la vitalità e la crescita di un segreto" (p. 1208)

("por primera vez [...] se siente mujer por esa forma de ponerse en el centro de las cosas que llegan juntas en una inclinación cómplice, imanas por su llamada, a permitirle la vitalidad y el crecimiento de un secreto").

Este secreto es un pequeñísimo pueblo de Romagna llamado Solarolo, que Isabella compra, convierte en feudo propio y gobierna hasta su muerte. ¿Qué pudo haberla impulsado a esto? Bellonci lo hipotiza así:

"Poté essere un giorno che Isabella passeggiava sotto la loggia dipinta e [...] si faceva passare davanti agli occhi le vedute delle città celebri d'Europa [...]. Veramente perdute poterono sembrarle

tutte le occasioni, in quell'ora prostrata e lenta della sua vita di donna anziana: inespresso il suo spirito, sacrificata la forza [...]. Anche per una tanta donna non c'erano consolazioni se non in se stessa [...]. Trovatesi ad un punto d'incontro, la sua pazienza e la sua volontà, sotto l'impulso umano di esprimersi, scoccava la scintilla elettrica che determinava un ordine e un gesto: l'acquisto di Solarolo" (p. 1213)

("Pudo ser un día en que Isabella paseaba debajo de la lonja pintada y [...] se hacía pasar delante de los ojos los panoramas de las ciudades famosas de Europa [...]. Todas las ocasiones pudieron parecerle realmente perdidas, en ese momento envilecido y lento de su vida de mujer anciana: inexpresado su espíritu, sacrificada la fuerza [...]. Incluso para una mujer así no había consuelos sino en sí misma [...]. Al encontrarse su paciencia y su voluntad, bajo el impulso humano de expresarse, partía la chispa eléctrica que daba vida a una orden y a un gesto: comprar Solarolo").

¿Y qué representó para ella?

"Solarolo è la dimostrazione di sé che ella offre a se stessa, dimostrazione così disinteressata da non promettersene, nonché l'immortalità, nemmeno la fama. Raccogliendo nella sua mano queste redini troppo leggere, ella sa sfolpire anche la sua forza inclinandosi all'umiltà di un minimissimo regno; l'unica umiltà della sua vita, potremmo dire, se in essa non ci fosse dato rintracciare la superbia estense di poter essere soli alla prova delle cose, allontanando da sé perfino il merito di una vittoria" (p.1214)

("Solarolo es la demostración de sí misma que ella se ofrece, tan desinteresada que no se promete ni inmortalidad ni fama. Al recoger en su mano estas riendas demasiado ligeras, ella también sabe entresacar su fuerza inclinándose a la humildad de un pequeñísimo reino; la única humildad de su vida, podríamos decir, si en ella no pudiéramos rastrear la soberbia estensa de poder estar solos a la prueba, alejando de sí incluso el mérito de una victoria").

Al concluir el cuento, así Bellonci sintetiza las razones de su admiración por Isabella:

"[...] rarissima donna. Per ritrovarsi prende il cammino lungo, la rotta difficile; doppiato senza avvedersene il capo della carità femminile [...] rischierebbe di perdersi nella spietata solitudine degli oceani se, avvertita dalla sua bussola, non si riconducesse per vie dissuete alle rive del continente umano. Cadono in lei l'amore e la maternità: e, miracolo, [...], riesce a sopravvivere nella mente dei posteri solo per la coscienza di sé come individuo, trattenuta, elaborata, esternata con la forza e la convinzione di uno stile. Questo stile dell'intelletto, questa conseguenza di idee prima che di azione, rivela il ritratto [de Tiziano] che ci ha raccontato i sessant'anni di Isabella. Può darsi che lei sbagli su ciò che si deve pensare; ma ha capito la necessità di vivere in un sistema interiore che vibri in continua reazione col mondo esterno per vincere l'inerzia delle cose, l'errore dei fatti, le acerbità delle circostanze. Fra tutto ciò che ci preme addosso, presenze, avvenimenti, destini, ha saputo che occorre scegliere la nostra parte e superarla [...]" (p. 1216)

("[...] rarísima mujer. Para volver a encontrarse a sí misma toma el camino largo, la ruta difícil; superado sin darse cuenta el cabo de la caridad femenina [...] correría peligro de perderse en la despiadada soledad de los océanos si, advertida por su brújula, no volviera por vías insólitas a la ribera del continente humano. Caen en ella el amor y la maternidad: y, milagro, [...] logra sobrevivir en la mente de la posteridad sólo por la conciencia de sí misma como individuo, retenida, elaborada, exteriorizada con la fuerza y la convicción de un estilo. Este estilo del intelecto, esta consecuencia de ideas antes que de acción, es revelado por el retrato que nos ha contado los sesenta años de Isabella. Puede que esté equivocada sobre lo que hay que pensar; pero entendió la necesidad de vivir en un sistema interior que vibre en constante reacción con el mundo para derrotar la inercia de las cosas, los errores de los hechos, la dureza de las circunstancias. Entre todo lo que nos pesa encima, presencias,

acontecimientos, destinos, supo que hace falta escoger nuestro papel y superarlo [...]").

3.4 Segreti dei Gonzaga

3.4.1 La trama y la estructura

Segreti dei Gonzaga cuenta la vida de Vincenzo I Gonzaga desde su nacimiento a su muerte. Vincenzo nace en 1562 y, como en *Lucrezia Borgia*, Bellonci no nos cuenta nada de su infancia, prefiriendo hablar del contexto histórico en que nace (la Contrarreforma y las conclusiones del Concilio de Trento) y de sus padres.

Vincenzo entra de pleno derecho en la historia cuando tiene dieciocho años y acude a Ferrara, invitado por su hermana Margherita y por protesta hacia su padre. Allí conoce a Barbara Sanseverino, condesa de Sala, que tendrá un papel muy importante en su vida.

El año siguiente se casa con Margherita Farnese, pero son obligados a divorciar dos años después, por la incapacidad física de ella de consumar el matrimonio. Mientras tanto, su padre le impide participar en el gobierno y él llega a cometer un asesinato, impulsado por la frustración.

En 1584 Vincenzo vuelve a casarse, con Leonora dei Medici, y en 1587 su padre, Guglielmo, muere. Vincenzo asume así el gobierno de su Estado. Protege a artistas y actores y participa tres veces en las Cruzadas, pero sin llegar nunca a distinguirse. Todos sus intentos de sobresalir, en cualquier ámbito, fracasan. En 1611 su mujer muere y un año después muere él, con cincuenta años.

La novela está dividida en tres partes, sin otras subdivisiones en capítulos. La primera, *Principe a Mantova*, abarca el periodo que transcurre desde el nacimiento de Vincenzo a la muerte de su padre; la segunda, *Duca nel labirinto* (el primer título de la obra, como se recordará) abarca cronológicamente hasta poco después del retorno de su última participación en las Cruzadas, cuando se

entrega al mecenazgo; la tercera, *Gonzaga solo*, cubre sus últimos años de vida y concluye tajantemente, como el último capítulo de *Lucrezia Borgia*, con su muerte. También sigue las atroces vicisitudes del juicio construido por Ranuccio Farnese, hermano de Margherita y duque de Parma, para vengarse de Vincenzo. Acusados falsamente de haber conspirado contra él por voluntad de este último, son ejecutados, entre otros, los hombres más nobles de Parma y Barbara Sanseverino.

3.4.2 Los personajes

3.4.2.1 El protagonista: Vincenzo Gonzaga

En la historia de la familia Gonzaga, Vincenzo tiene una melancólica importancia: es el último en intentar alcanzar la gloria para su familia y su Estado. También es un personaje intrigante para cualquier escritor, con sus inquietudes y sus encantos. Bellonci también empatiza con las primeras y es atraída por los segundos. Al mismo tiempo, le juzga con severidad por su incapacidad de hacer frente al dolor.

"Esiste dunque un pessimismo di Vincenzo Gonzaga: il dramma è che [...] non risalerà mai [...] fino a provocare una crisi che sembra sempre aggiornata a un domani indefinito; e la sua stessa fede nella vita rimane [...] un fatto di sensi [...] che lo rendono uno strumento tanto atto a godere da fargli rifiutare [...] la conoscenza e l'esperienza del dolore" (ps. 994-95)

("Así que existe un pesimismo de Vincenzo Gonzaga: el drama es que [...] nunca llegará [...] a provocar una crisis que siempre parece postergada a un futuro indefinido; y su propia fe en la vida permanece [...] algo de los sentidos [...] que hacen de él un instrumento tan apto al placer que le hacen rechazar [...] el conocimiento y la experiencia del dolor").

Es cierto que aquella época, la de la dominación española en Italia, no permitía afirmarse más allá de ciertos límites y la propia Bellonci lo reconoce claramente:

"[...] uno stato d'animo diffuso di generosità e d'impotenza, di foga e di corruccio, di splendore e di decadimento, insieme con l'anelito a qualche cosa che dovrebbe essere sul punto di accadere ponendo gli individui alla prova dei fatti" (p. 942)

("un estado de ánimo difuso de generosidad y de impotencia, de vehemencia y de resentimiento, de resplandor y decadencia, junto con el anhelo a algo que debería de estar por pasar poniendo a los individuos a prueba").

Sin embargo, Vincenzo podría al menos obtener unas victorias morales sobre sí mismo, aprender a dar una forma a su capacidad de amar, o no ceder cuando, durante su segunda participación en las Cruzadas, es nombrado general un hombre cobarde. En lugar de quedarse al servicio de una causa en que cree, Vincenzo cede al sentido de la injusticia y vuelve a casa, perdiendo la ocasión de vivir una victoria que llegará el año siguiente. Narrando la última vez que participa en las Cruzadas, Bellonci aclara el mecanismo que le lleva a perderse: "Come sempre, lo tradisce prima un vizio interno e poi una circostanza esterna" ("Como siempre, antes le traiciona un vicio interior y después una circunstancia exterior") (p. 986). Su "vicio" es claramente la falta de autodisciplina, la entrega a los sueños y a las pasiones. Este momento de su vida es el momento de su crisis más grave.

"Da Canissa Vincenzo non risorge intero: né riescono ad ingannarci il luccichio azzurro dei suoi occhi e il fascinoso splendore della sua vita d'uomo maturo; anzi; sembra che egli si moltiplichi nelle apparenze proprio per non interrogarsi e per non doversi rispondere; perché non si sa quale sarebbe la risposta" (p. 994)

("De Canissa Vincenzo no renace entero: ni logran engañarnos la luminosidad azul de sus ojos y el fascinante resplandor de su vida de hombre maduro; antes bien; parece que se multiplica en las apariencias justamente para no interrogarse y no tener que responderse; porque no se sabe qué respuesta habría").

Por otro lado, el ardor y la sensibilidad de Vincenzo hacen de él un hombre encantador para quienes le rodean (mujeres y hombres), para la narradora y para los lectores. Vincenzo tiene muchos amores desde su primera juventud, pero "non risolverà mai in sé il problema dell'amore e quello della sua sensualità, queste magnetiche porte del suo labirinto" ("nunca resolverá en sí mismo el problema del amor y el de la sensualidad, estas magnéticas puertas de su laberinto") (p. 951). Esta imagen, la del laberinto, es la que mejor le expresa: va de un amor a otro, de una afición a otra, pero nunca encuentra lo que busca. También la encontramos en el techo de uno de sus apartamentos, aunque lo que quisiera decir con esta imagen es un misterio¹³⁴.

Todo lo que he venido diciendo haría pensar que Vincenzo fue un mal gobernante, pero no es así. Uno de los méritos de su vida fue haber sentido siempre la responsabilidad hacia su pequeño pueblo. Es más, la primera lección que entiende realmente (y posiblemente la única) es la de la reacción de su padre y de los mantuanos cuando hiere gravemente a un hombre del pueblo, culpable de ser su rival en una relación. Es el segundo crimen que comete, por rabia contra los tratos de su padre, pero la primera vez se había tratado de una pelea entre caballeros. En cambio, "se il principe toccava uno tanto minore di lui, toccava il popolo" ("si el príncipe tocaba a alguien tan menor que él, tocaba al pueblo") (p. 897) y los Gonzaga nunca habían abusado de su poder. Vincenzo percibe este miedo, entiende sus razones y hace detener a sus dos cómplices (que poco después serán amnistiados, pero mientras tanto hay un juicio y el gesto de Vincenzo es una señal clara). En su gobierno Vincenzo mantiene constante el respeto a su pueblo: Bellonci comenta:

"Forse è più importante di quanto non si creda che i mantovani si siano sentiti con lui più cittadini che sudditi, e che molta gente

¹³⁴ Sobre el espacio del laberinto en la novela, véase Ricardo Gullón, *Espacio y novela*, Barcelona, Antoni Bosch editor, 1980, ps. 70-71.

abbia vissuto sotto il suo regno libera di coscienza e in pace, salva perfino dagli spaventi dell'inquisizione" (p. 1120)

("Quizás es más importante de lo que se cree que los mantuanos se hubieran sentido con él más ciudadanos que súbditos, y que mucha gente hubiera vivido bajo su reino libre de conciencia y en paz, a salvo hasta del miedo a la Inquisición").

Como apunte personal, dada la época, omitiría el término "forse".

La muerte de Vincenzo es muy diferente de la de Lucrezia Borgia: en ella arde una pasión por la vida que la hace luchar casi hasta el último momento.

"Lei così tenera non chiedeva nemmeno - e i cortigiani lo notarono - di vedere i suoi figli: chiedeva solo un giorno un'ora un minuto di grazia" (p. 657)

("Ella que era tan tierna ni siquiera pedía - y los cortesanos lo notaron - ver a sus hijos: sólo pedía un día una hora un minuto más").

En los últimos instantes vuelven a aparecer sus recuerdos felices de infancia y de familia y le llega un cansancio que es casi paz.

"Lucrezia guardava in viso suo padre come al momento della loro separazione, quel nevoso mattino d'Epifania. E come allora sospirò appena, quando qualcuno disse che bisognava partire" (*idem*)

("Lucrezia miraba a su padre a la cara como en el momento de su despedida, aquella nevada mañana de Reyes. Y como entonces apenas suspiró, cuando alguien dijo que había que marcharse").

Es una muerte toda humana, por así decirlo, sin invocar a la trascendencia.

Para Vincenzo, en cambio, la muerte llega tranquila. Bendice a sus hijos y se aleja "dolcemente" del amigo Carlo de Rossi y de la hermana Margherita, que siguen acompañándole. A él también le apoyan recuerdos de familia, pero son

recuerdos de quienes, como Ludovico, su hija Cecilia y Elisabetta de Urbino, "furono sicuri di sé fino all'ultimo, sicuri nelle ragioni interne e rigorose" ("fueron seguros de sí mismos hasta el último momento, seguros en sus razones interiores y rigurosas") (p. 1120). De aquí saca la fuerza para preguntar cuánto tiempo de vida le queda y se resigna al oír que sólo son pocas horas. Se escucha a sí mismo, sintiendo la muerte llegar, y su última palabra es "Gesù", que expresa su esperanza final de no morir totalmente y de encontrar una respuesta a sus preguntas. Hasta el último momento, aunque esta vez con serenidad, intenta proyectarse más allá de sí mismo.

3.4.2.2 *Las relaciones familiares*

Ferrero escribe:

"Se in *Lucrezia* l'attitudine dell'autrice resta quella di una trepidante disponibilità alla vita, alle sue confuse promesse, insomma quel profumo di futuro che circonda ogni giovane donna, nei *Segreti dei Gonzaga* [...] l'accento cade sulla faticata conquista della maturità, sulla psicologia del matrimonio, sui rapporti interni di una famiglia e i suoi delicati equilibri, sui conflitti tra padri e figli"¹³⁵

("Si en *Lucrezia* la actitud de la autora permanece de una ansiosa disponibilidad a la vida, a sus confusas promesas, en fin ese perfume a futuro que rodea a cada joven mujer, en *Segreti dei Gonzaga* [...] el énfasis cae en la pesada conquista de la madurez, la psicología del matrimonio, las relaciones internas de una familia y sus delicados equilibrios, los conflictos entre padres e hijos").

Ferrero se refiere a la novela, pero esto también se puede aplicar a los dos cuentos. *Ritratto di famiglia* es por completo una historia familiar. *Isabella fra i Gonzaga* destaca la relación de Isabella con la familia en que entra.

¹³⁵ *Introduzione*, cit., p. XX.

Isabella "si mette subito, come donna, nella disposizione a sbagliare" ("se pone enseguida, como mujer, en la disposición equivocada"), comenta Bellonci, porque entra en su familia con el orgullo de ser más elevada en la aristocracia y de venir de un Estado más rico y más grande.

Para ella la vida conyugal es un entendimiento

"che vuol dire assistenza, amicizia, magari congiura di due contro il mondo; ma non legata corrispondenza (figuriamoci poi 'dipendenza') del sangue e del cuore. Non crede a queste cose, ed ha troppa stima della propria intelligenza per volerle credere ad ogni costo mettendoci di suo la fede e, sia pure, la malafede delle altre donne. Stagioni perse, vuoti d'anima da riempire con pensieri d'amore non ne conosce e non ne conoscerà mai" (p. 1164)

("que significa asistencia, amistad, igual conjura de dos contra el mundo; pero no correspondencia (mucho menos "dependencia") de la sangre y del corazón. No cree en estas cosas, y aprecia demasiado su inteligencia para querer creerlas a toda costa con la fe, o incluso la mala fe, de las demás mujeres. Estaciones perdidas, vacíos de alma de llenar con pensamientos de amor no los conoce ni los conocerá nunca").

En la época del amor de su marido por Lucrezia y de su cautiverio en Venecia, Isabella llega a decir que no importaría si los venecianos le asesinaran frente a los soldados de Mantua. Es el triunfo de reacciones carentes de sentimiento, según Bellonci. Y cuando Francesco, liberado, declara que siente vergüenza de una mujer que siempre actúa como desea, Isabella le responde que le debe tanto como nunca un marido a su mujer, y que nunca podrá corresponderle adecuadamente.

"Non c'è dubbio: costretta al rigore di una scelta, fra essere qualche cosa d'offerto o qualche cosa che può esigere l'offerta altrui, Isabella sceglie la seconda parte, e vi grandeggia con l'alterezza estense e con una coscienza del proprio valore così sincera che

bisogna astenersi da usare, per commentarla, la parola vanità" (p. 1176)

("No cabe duda: obligada al rigor de una elección, entre ser algo ofrecido o algo que puede exigir la oferta ajena, Isabella escoge el segundo rol, en el que sobresale con la altanería estensa y con una conciencia de su valor tan sincera que hay que abstenerse de usar la palabra vanidad para comentarla").

Como madre, Isabella desea a un hijo varón, para poder tener un heredero y alguien a cuyo lado reinar, a quien transmitir su sabiduría de gobernante. Le llega después del nacimiento de dos hijas, y hacia ellas nunca sentirá amor. En *Rinascimento privato* Isabella confiesa su falta de amor por sus hijas mujeres, Eleonora, Ippolita y Livia, explicándola con la imposibilidad de protegerlas de una suerte de inferioridad y sumisión, a no ser que lleguen a estar entre "le prime donne del mondo".

Hacia Leonora (según la grafía de la época; sólo en *Rinascimento privato* es llamada Eleonora), además, siente una total extrañeza, por ser ella una Gonzaga en su sensibilidad y melancolía, por su fragilidad y lágrimas fáciles, y envidia por su excepcional hermosura. Tanto en *Isabella fra i Gonzaga* como en *Rinascimento privato* se cita el episodio en que ella niega a la reina Claudia de Francia un retrato de su hija, afirmando que su hermosura no está a la altura de su fama. En la novela, incluso dice que su hermana Ippolita es más guapa que ella. Eleonora tuvo una vida infeliz, casada con Francesco Maria della Rovere, duque de Urbino, un joven violento que no disfrutaba del aprecio de nadie y que le contagió varias enfermedades venéreas. Encontró consuelo en el cariño de su tía Elisabetta y en el misticismo religioso (formó parte del grupo de Vittoria Colonna).

Lo que más nos hace entender la distancia de Isabella de su hija es su testamento, en que ella declara que le va a dejar cuatro mil ducados de oro porque Elisabetta la había querido. En *Rinascimento privato*, Isabella dice:

"Mai è stata dalla mia parte, mai, nemmeno nei miei più alti momenti; per che cosa mi riprovasse non l'ho mai saputo. Ma se Elisabetta l'amava, c'era in lei sicuramente qualche cosa da amare, ed io, per amore di mia cognata, l'ho nominata nel mio testamento lasciandole un ricco dono" (p. 994)

("Nunca me ha apoyado, nunca, ni siquiera en mis momentos más altos; por qué me desaprobaba no lo he sabido nunca. Pero si Elisabetta la amaba, ciertamente había en ella algo que amar, y yo, por amor a mi cuñada, la he nombrado en mi testamento dejándole un rico don").

Es increíble, y posiblemente único en la Historia, como observa Bellonci en *Leonora contraddetta* (Leonora contradecida), que una madre sea buena con su hija por amor a una cuñada. Aunque Bellonci reconoce en esto una falta de Isabella, no renuncia, por otro lado, a encontrarle un mérito incluso en este caso: el de haber sido sincera a fondo.

Con respecto a sus demás hijas, Ippolita decide hacerse monja con doce años e Isabella no se opone, porque, según una famosa frase suya, este yerno no molestaría, e impulsará a Livia a hacer lo mismo. Mientras cuida muchísimo la educación de sus tres hijos varones, Federico, Ercole y Ferrante, así hace con sus hijas:

"Sebbene le facessi educare da principesse quali erano - mai le avrei tollerate rozze o ignoranti -, non favorivo il loro ingegno particolare perché non uscissero da una condizione di coltivata e gentile innocenza" (*Rinascimento privato*, p. 951; Bellonci no profundiza este tema en *Isabella fra i Gonzaga*, pero probablemente su opinión sea semejante).

("Aunque las hacía educar como las princesas que eran - nunca las hubiera tolerado groseras o ignorantes - , no favorecía su peculiar ingenio para que no salieran de una condición de refinada y amable inocencia").

Con respecto a las relaciones con Ercole y Ferrante, Ercole es su verdadero heredero

"per l'affilata precisione del giudizio, per la capacità di coordinare i vari periodi della propria vita in un modo legatissimo, e per la resistenza robusta e pieghevole alle cose e agli assalti del mondo" (p. 1210)

("por la afilada precisión del juicio, por la capacidad de coordinar los distintos periodos de su vida de una forma compactísima, y por la resistencia robusta y flexible a las cosas y a los ataques del mundo").

Sin embargo, justamente por parecerse demasiado hubo aprecio entre su madre y él, pero no un verdadero entendimiento. Ferrante, en cambio, tuvo el destino de ser guerrero y tiene el temperamento para serlo, sin complejidades, pero con una inquietud de fondo que le impedirá llegar a la plenitud tanto en su vida exterior como interior. Admira a su madre y le pide consejos, pero no tiene la inteligencia como para que Isabella pueda tener una relación satisfactoria con él.

Así pues, la relación de Isabella con los Gonzaga no es feliz, y su forma de superar esa desharmonía será buscar otra vida en el gobierno del feudo de Solarolo. Los Gonzaga, comenta Bellonci, le han dado

"in cambio di tanto lavoro e di tanto fervore il punitivo dono dell'esperienza fino all'ultima sanguinante prova del suo fallimento di madre" (p. 1214)

("a cambio de tanto trabajo y de tanto fervor el punitivo don de la experiencia, hasta la última sangrante prueba de su fracaso de madre").

En *Segreti dei Gonzaga* prácticamente toda la primera parte, *Principe a Mantova*, es la historia del conflicto entre Vincenzo y su padre, Guglielmo. Los dos son tan diferentes que, de ser fruto de invención, serían figuras de una

alegoría. Guglielmo es jorobado, feo, tacaño, carente de cualquier calor humano. Vincenzo es guapo, sano, generoso ("Donare era un suo genio tanto istintivo e felice che possiamo dirlo puro" ["donar era un genio suyo tan instintivo y feliz que podemos definirlo como puro"], comenta Bellonci) y apasionado.

No es demasiado sorprendente que Guglielmo le quite a Vincenzo dinero para sus gastos (efectivamente) excesivos, y que se preocupe por la suerte de Mantua en manos aparentemente tan despreocupadas. Por su parte, Vincenzo se rebela, se aleja de la casa, amenaza con ir al servicio de alguna corte extranjera, pero "radunate le sue ragioni, invece di serbarsele e di sfruttarle ad una ad una, le ammicchiava, le arruffava, e finiva per bruciarle [...]" ("reunidas sus razones, en lugar de guardarlas y aprovecharlas una por una, las amontonaba, las desordenaba, y terminaba quemándolas [...]" (p. 809).

Más tarde llega al crimen: "[...] è un fatto puntualmente riscontrato che ad ogni stretta del padre il figlio risponda con uno scoppio di ferocia" ("[...] es un hecho puntualmente comprobado que a cada restricción del padre el hijo contesta con un estallido de ferocidad") (p. 890). En sus últimos tres años de vida, Guglielmo le promete muchas veces al hijo que le hará participar en el gobierno, pero al final nunca cumple con su promesa.

El primer matrimonio de Vincenzo es demasiado corto y dramático para ser representativo. Todo lo contrario del segundo, que dura casi toda su vida y es paradigmático en muchos aspectos.

Su segunda esposa, Leonora dei Medici, se da cuenta temprano de que el amor de él no va a durar mucho y de lo que debe temer: no que tenga muchos amores, sino que tenga uno y grande.

"Saggezza da donna anziana; e lei ci arrivava a venticinque anni [...]. S'era aiutata con la religione [...] e soprattutto col ragionamento [...]" (p. 920)

("Sabiduría de mujer anciana; y ella la alcanzaba con veinticinco años [...]. Se había ayudado con la religión [...] y sobre todo con el razonamiento [...]").

En su propia experiencia familiar había pasado lo que ella teme para sí misma: su padre, Francesco, había tenido un gran amor con la dama veneciana Bianca Cappello, y se había casado con ella después de la muerte de su mujer. Entonces, en su "meditativa" adolescencia, su madre

"le era parsa una vittima, ma colpevole di debolezza, e il padre [...] un colpevole assolto dal doppio privilegio d'essere uomo e d'esserle padre" (*idem*)

("le había parecido una víctima, pero culpable de debilidad, y el padre [...] un culpable absuelto por el doble privilegio de ser hombre y su padre").

Con el tiempo, jugará cada vez mejor su papel de esposa y encontrará compensaciones en la educación de los hijos y en el gobierno del Estado, durante las ausencias de su marido.

Leonora confía en Francesco, el hijo mayor, que aparece tan diferente del padre. Sin embargo, se equivoca: su hijo es un hombre mediocre y en parte la responsabilidad es de ella. "Leonora è stata tradita dalla sua volontà di voler combattere nei figli le stemperatezze del padre" ("Leonora ha sido traicionada por la voluntad de combatir en los hijos la indisciplina del padre") (p. 1029).

A su vez, Francesco siente rivalidad hacia su padre, le juzga severamente y también por esto asume la actitud del virtuoso. Manifiesta su rivalidad sobre todo al casarse con Margherita di Savoia. La forma en que ha llegado a este matrimonio tiene "tutti gli elementi di un racconto romantico salvo il tono" ("todos los elementos de un cuento romántico menos el tono") (p. 1014). Los dos jóvenes saben que sus padres quieren este matrimonio, aunque las negociaciones se bloquean, y lo ven conveniente para sí mismos, así que la expresión de sus

sentimientos tiene "un ruvido e quasi sconcertante ritmo chiuso, da congiura coniugale" ("un áspero y casi desconcertante ritmo cerrado, de conjura conyugal") (p. 1015).

3.4.2.3 *Los personajes femeninos*

Como señaló Giacomo Debenedetti, los retratos de mujeres "a figura intera" ("a cuerpo entero") son frecuentes en esta novela, mientras que en *Lucrezia* aparecen "più di scorcio" ("más de escorzo")¹³⁶.

Para Bellonci las mujeres de esta época eran especialmente interesantes porque fueron

"l'ultima generazione di quelle donne del Cinquecento che ebbero il coraggio d'affermare il diritto ad una propria personalità, e si scelsero liberamente glorie e mortificazioni" (p. 801)

("la última generación de aquellas mujeres del siglo XVI que tuvieron valor para afirmar el derecho a una personalidad propia, y se escogieron libremente glorias y mortificaciones").

Y sobre todo una de ellas, que sobresale y es "riconosciuta nel diritto del suo imperio dagli uomini e dalle donne" ("reconocida en el derecho de su primacía por los hombres y las mujeres") (*idem*) le fascina: es Barbara Sanseverino.

Su forma de presentárnosla es de una teatralidad solemne: su nombre era "uno squillo [...] nell'Italia dell'ultimo Cinquecento. E allo squillo s'alzava il sipario [...]" ("un toque de trompeta [...] en la Italia de fin de siglo XVI. Y al toque el telón subía [...]" (*idem*). Barbara es una mujer que tiene "l'intelligenza del sangue e del cuore" ("la inteligencia de la sangre y del corazón") (p. 802).

¹³⁶ G. Debenedetti, *Maria Bellonci*, cit., p. 21.

"Grandissima dama, della razza Sanseverina aveva l'orgoglio la combattività la tenacia; gran donna, le qualità femminili le possedeva e le esaltava tutte, bellezza, astuzia, tenerezza umana, capacità d'entrare nella vita maschile con un messaggio di gioia, riconducendo l'uomo a certe succosità di sensazioni che egli dimentica nella troppo arida vigilanza sul corso dei fatti e delle idee. Una donna così, empie in tutti i modi la vita di chi le capita d'appresso, impone uno stile, colorisce un tempo; ma, rimessa solo al proprio arbitrio, rispondente al proprio istinto sempre con la stessa impetuosità forza e pienezza, non s'avvede quanto sia pericoloso portare l'orgoglio della propria condizione di donna scopertamente, si crede lecita la lotta da pari a pari con chiunque, anzi se la promette senza misura: sicché, capitandole un incontro maligno sarà costretta a perdere rovinando" (*idem*)

("Grandísima dama, de la raza Sanseverina tenía el orgullo la combatividad la tenacidad; gran mujer, las cualidades femeninas las poseía y las exaltaba todas: belleza, astucia, ternura humana, capacidad de entrar en la vida masculina con un mensaje de alegría, devolviendo al hombre a ciertas sensaciones jugosas que él olvida en la vigilancia demasiado reseca sobre el curso de los hechos y de las ideas. Una mujer así, llena de todas las formas la vida de quienes están a su alrededor, impone un estilo, colora una época; pero, aceptando sólo su albedrío, respondiendo a su instinto siempre con el mismo ímpetu fuerza y plenitud, no se da cuenta de lo peligroso que es llevar abiertamente el orgullo de su condición de mujer, cree que es lícita la lucha en igualdad con cualquiera, antes bien, se la promete sin límites: así que, de tener un encuentro malo será obligada a perder arruinándose").

Al presentarnos a Barbara en todo su resplandor, la narradora también nos avisa en seguida sobre el destino trágico que la espera, ya que ser una mujer tan combativa y orgullosa conlleva su precio que pagar.

Vincenzo conoce a Barbara, que tiene unos diez años más que él, en 1580 en la corte de su hermana Margherita, esposa del duque de Ferrara. No se

enamoran, pero él es fascinado por ella y la llama "mamma", como también se puede leer en las cartas que Bellonci recogió en apéndice. Quizás le debe su primer amor, con la joven Hippolita Torelli, pero de esto no podemos estar seguros. En cambio, sí es seguro que Barbara le apoya contra su padre y, en el intento de empujar su rebelión lo más lejos posible,

"si riprometteva il superbo piacere di poter ritrovare un giorno nel futuro duca di Mantova, l'uomo formato da lei col suo riconoscibile segno" (p. 805)

("se prometía el soberbio placer de poder encontrar un día en el futuro duque de Mantua al hombre formado por ella con su reconocible marca").

Es uno de sus desafíos, esta vez contra el duque Guglielmo, y una demostración de su capacidad de moldear la vida.

Vincenzo vuelve a acudir a ella cuando asesina al escocés Critonio, y ella sabe consolarle:

"Era di quelle, lei, che non temono sulle mani dell'uomo le macchie di sangue; l'animosità loro prendendo forza da questa certezza: che ogni uomo sia un essere dato alle reazioni brutali dell'istinto o alle reazioni aride della logica, e che abbia [...] bisogno della mediazione femminile per accedere a una forma armoniosa di vita. Il delitto di Vincenzo si schiariva [...] nelle interpretazioni che la contessa sapeva offrire di se stesso all'omicida [...]. Usa ai compromessi, la mano femminile riconduceva l'uomo dall'orrore morale alla conciliazione con la vita [...]" (p. 858)

("Era una de aquellas mujeres que no temen las manchas de sangre en las manos del hombre, ya que su valentía cobra fuerza de esta certezza: que cada hombre es un ser entregado a las reacciones brutales del instinto o a las razones resacas de la lógica, y que necesita [...] la mediación femenina para acceder a una forma armoniosa de vida. El crimen de Vincenzo se despejaba [...] en las

interpretaciones de sí mismo que la condesa sabía ofrecerle al homicida [...]. Acostumbrada a los compromisos, la mano femenina llevaba al hombre del horror moral a la reconciliación con la vida [...]").

Volvemos a encontrarla unos ocho años después, llevando en la vida de Vincenzo a la joven española Agnese de Argota, que será su primer verdadero amor. Acaban de vivir juntas seis años, durante los cuales Barbara le ha enseñado a vivir, por así decirlo. Cuando Barbara y Vincenzo vuelven a verse unos años después, en 1590, nos enteramos de la vida de ella en este intervalo: separada por su voluntad del marido, había sido encerrada en convento hasta la muerte de él (que llegó "molto a proposito" ["muy oportunamente"], comenta Bellonci). Entonces logra reconstruirse la vida libre apta a ella. Sin embargo, en este periodo empieza a sentir la hostilidad de Ranuccio Farnese y el encuentro con Vincenzo debería de servirle a asegurarle una protección. No sabe que esto le será fatal.

Barbara vuelve a aparecer casi veinte años después, en plena lucha contra Ranuccio Farnese, quien la odia por su forma de ser y por su amistad continuada con Vincenzo. Además, es el hermano de Margherita, la primera esposa de Vincenzo, obligada a encerrarse en convento por no poder consumir el matrimonio. Sin embargo, el odio por Vincenzo no significa que él intente aliviarle a su hermana el peso de una clausura obligada, todo lo contrario, como veremos.

Barbara no huye, pese a las crecientes malas señales y a la detención de Orazio Simonetta, su segundo marido. Al final, ella también es arrestada.

"Perduta, la contessa di Sala; e non le varrà, se non perché si determini più assoluta la sua condanna, l'aver mescolato in dosi quasi eroiche il coraggio umano e il coraggio femminile. Ha da scontare, e scontrerà, ogni audacia, ogni indipendenza, ogni capacità d'inventare e di trattenere la gioia" (p. 1113)

("Perdida, la condesa de Sala; y no le servirá, sino a hacer más absoluta su condena, haber mezclado en dosis casi heroicas el valor humano y el femenino. Tiene que pagar, y pagará, por cada audacia, cada independencia, cada capacidad de inventar y retener la alegría").

Es decapitada y después de morir sufre una última atroz ofensa: el verdugo levanta su vestido para que se vea lo hermosa que sigue. De todo esto Vincenzo, enfermo y cerca de la muerte, no sabrá nada.

Barbara Sanseverino es la más rebelde de todas las mujeres de *Segreti dei Gonzaga*, pero no la única. Hay otras dos, cuya suerte fue todavía más trágica: su amiga Agnese y Margherita Farnese.

Margherita tiene catorce años cuando se casa con Vincenzo, que tiene diecinueve. En muchos aspectos es todavía una niña: le gustan

"tutti i divertimenti di corte che ella dilatava in fiaba col magico e giocoso fantasiare dell'infanzia; e teneramente infantile era una sua lucida dolcezza monda di superbia, rara in una principessa del tempo e rarissima in una Farnese" (p. 821)

("todas las diversiones de la corte, que dilataba hasta el cuento de hadas con el mágico y juguetón fantasear de la niñez; y tiernamente infantil era una lúcida dulzura suya sin soberbia, rara en una princesa de la época y rarísima en una Farnese").

Quiere a su marido, pero tiene un defecto físico (no se aclara exactamente de qué se trata) que le impide consumir el matrimonio. Durante dos años intenta resolver el problema, podemos imaginar con qué sufrimientos, por amor a Vincenzo y a la vida. Sin embargo, es dejada sola en esto, aunque no se da cuenta: su marido se niega a compartir su sufrimiento.

"Il pericolo di commuoversi troppo dava al giovane quasi un risentimento che si liberava in un gesto esterno, comune agli

uomini che *compatiscono le donne ma si rifiutano di accompagnarle nel loro patire: l'offerta di doni*" (p. 830; la cursiva es mía)

("El peligro de conmovirse demasiado le daba al joven casi un resentimiento que se liberaba en un gesto exterior, común a los hombres que *compadecen de las mujeres pero se niegan a acompañarlas en su padecer: la oferta de dones*").

Tras estos dos años su abuelo, el duque Ottavio Farnese, la hace volver a Parma por pedido de Guglielmo Gonzaga. Allí, Margherita se queda sola, porque ninguno de sus familiares está dispuesto a ayudarla. Ya la consideran destinada al encierro en convento. El confesor de su abuelo la agrede con interrogatorios y su padre, en cuyo amor ella confía, comparte la opinión de los demás. Todos empiezan a espiarla y a intentar convencerla a encerrarse en convento. Margherita ni les hace caso ni finge hacerlo: protesta con desesperación y al final se le ocurre escribir al papa para pedirle ayuda. La cuestión suscita muchísimas discusiones, porque el matrimonio de Margherita y Vincenzo también es una cuestión política, una forma para resolver la enemistad entre sus familias.

Bellonci subraya la distancia entre Margherita, con su amor y su dolor, y los hombres de la Iglesia:

"Messa in termini giuridici, distesa nel pedante latino curiale, la dolorosa avventura di una donna diventava un caso difficile, ottimo per l'esercitazione delle menti sottili" (p. 838)

("Puesta en términos jurídicos, tendida en el pedante latín curial, la dolorosa aventura de una mujer se convertía en un caso difícil, excelente para el ejercicio de las mentes sutiles").

Al final el papa decide nombrar a un árbitro y escoge a Carlo Borromeo, el "più gran personaggio del tempo"("mayor personaje de la época").

Bellonci comenta que, al entrar él en escena, se entiende en seguida que Margherita está derrotada,

"per quella specie di tremenda rispondenza tra due forze indecifrabili che fa la donna schiava del sacerdote [...]. Sempre, il colloquio fra un uomo di chiesa e una donna da ridurre a ragione diversa dalla sua nativa, è uno scontro; e, se il sacerdote ne viene fuori arricchito in se stesso per aver saggiato ancora una volta la sua forza di sperimentatore, la donna non rimane mai intatta, sia ribelle che convinta: ribelle, si vergogna d'esserlo, e quanto più grida tanto più si vergogna: convinta in nome dell'inconoscibile e del divino, queste parole troppo spesso non significano per lei acquisizione lucida dello spirito, ma affascinante rivelazione di magia" (ps. 838-39)

("por esta clase de tremenda correspondencia entre dos fuerzas indescifrables que le hace a la mujer esclava del sacerdote. [...]. Siempre, el coloquio entre un hombre de la Iglesia y una mujer que reducir a una razón distinta a la suya natural, es un choque; y, si el sacerdote sale enriquecido por haber probado una vez más su fuerza de experimentador, la mujer nunca queda intacta, tanto si está rebelde como si está convencida: rebelde, se avergüenza de serlo, y cuanto más grita tanto más se avergüenza: convencida en nombre de lo incognoscible y lo divino, estas palabras demasiado a menudo no significan para ella adquisición lúcida del espíritu, sino fascinante revelación de magia").

Análisis muy agudo de la relación entre las mujeres y los religiosos.

Margherita espera el encuentro con Borromeo con la felicidad de sentirle como un aliado. Bellonci comenta, con una mezcla de severidad y compasión: "[...] la sua incoscienza meriterebbe da sé sola un castigo se non fosse riscattata da un candore veramente lunare" ("[...] su inconciencia bastaría para merecer un castigo si no fuera absuelta por un candor realmente lunar") (p. 839). Nos describe a Borromeo como a un hombre de una pureza "così spietata che le donne si vergognavano di esistere di fronte a lui; ed egli, sapendolo, approvava" ("tan despiadada que las mujeres se avergonzaban de existir frente a él; y,

sabiéndolo, lo aprobaba") (p. 840). Un hombre tan por encima del mundo de los comunes mortales no podía tolerar algo como el amor de Margherita.

De todos modos, el hombre investiga minuciosamente sobre todos los aspectos de la vicisitud, hasta aconsejar (o al menos dar su consentimiento) el examen de cuatro adolescentes huérfanas para comprobar la anomalía de Margherita, comparada con la anatomía de ellas (a cambio las pobres chicas recibieron la dote para casarse). Bellonci observa que el cardenal ha caído en lo inhumano por haber dominado con el razonamiento su horror a lo humano. Sin embargo, con esto no le basta para desaprobale por completo, es más, sigue reconociéndole la calidad de la caridad cristiana (no en este momento, sino en otros de esta vicisitud).

Borromeo llega a la conclusión más desfavorable para Margherita, que poco después se rinde "proprio da donna, accettando la volontà maschile dove era più determinata, in colui che aveva sentenziato il suo sacrificio" ("justamente como una mujer, aceptando la voluntad masculina donde era más decidida, en quien había sentenciado su sacrificio") (p. 848). Termina en convento con dieciséis años y pasa allí el resto de su vida, sesenta años: una suerte aún más trágica que la de Barbara Sanseverino, también porque su hermano Ranuccio hace lo posible por hacerle la vida insoportable:

"l'aveva mostruosamente oppressa, le aveva tolto ogni conforto [...]. Le aveva tolto a tal punto ogni senso di vita autonoma che, ribelle d'angoscia, Margherita aveva fatto arrivare a papa Clemente VIII una lettera [in cui] [...] implorava di essere trasferita a Roma sotto la sorveglianza di chiunque pur di non essere più prigioniera del fratello" (p. 1107)

("la había oprimido monstruosamente, le había quitado todo consuelo [...]. Tanto le había quitado todo sentido de vida autónoma que, rebelde de angustia, Margherita había hecho llegar al Papa Clemente VIII una carta [en que] [...] suplicaba ser trasladada a Roma bajo la vigilancia de cualquiera, con tal de no ser ya prisionera de su hermano").

Confianza traicionada, soledad, sufrimiento sin consuelo: la historia de Margherita Farnese tiene todas las características de la historia de la víctima inocente.

Con respecto a Agnese, es una mujer muy apasionada, pero de una forma frágil, como si su riqueza interior sobrepasara sus fuerzas:

"quel movimento trepidante dell'anima, quella voce sempre sul punto di smorire in una contrazione emotiva, quel substrato patetico in una donna così luminosamente fiorita" (p. 930)

("ese movimiento ansioso del alma, esa voz siempre a punto de morir en una contracción emotiva, ese sustrato patético en una mujer tan luminosamente florecida").

Con el tiempo, tendrá que acostumbrarse a no ser la única para su amante y "proprio perché la faceva piangere, Vincenzo l'amava su tutte" ("justamente porque la hacía llorar, Vincenzo la quería más que cualquier otra") (p. 949). No recibe sólo amor de Vincenzo, sino también beneficios materiales, pero

"raccogliere ricchezze e benefici dalla propria stagione amorosa può inaridire una donna [...] nella giovinezza del cuore [...]. Lo intuisce Agnese, che conosce il valore voluttuoso del pianto e della preghiera" (p. 974)

("recoger riquezas y beneficios de su estación amorosa puede aridecer a una mujer [...] en la juventud del corazón [...]. Lo intuye Agnese, que conoce el valor voluptuoso del llanto y de las oraciones").

Sigue llena de deseos de amar y ser amada, y quizás, al cabo de unos diez años de relación con Vincenzo, se está enamorando de otro hombre. Volvemos a encontrarla unos diez años más después, ya en el papel de amiga de Vincenzo, con una vida propia y serena y un amor secreto: Gianfrancesco Sanvitale, llamado "*il Marchesino*", veinteañero y nieto de su amiga Barbara. No es un

amor feliz: el *Marchesino* es un chico muy inquieto e impetuoso y las horas que pasan juntos la agotan. Sin embargo, Agnese piensa y vive a través de él, con una generosidad total.

Esta historia de amor se vuelve trágica cuando el *Marchesino* es detenido por Ranuccio Farnese. En su mente enfermiza el *Marchesino* está preparando una conspiración cuya mente es Vincenzo Gonzaga, Agnese sería intermediaria entre los dos y Barbara cómplice.

"Proprio non c'è scampo per Agnese: di qua il Sanvitale di là il Gonzaga, e lei in mezzo che li lega con quel nodo spaventoso, questa è la parte che le impone Ranuccio Farnese" (p. 1101)
("Realmente no hay salvación para Agnese: aquí Sanvitale, allí Gonzaga, y ella en el medio atándoles con ese nudo espantoso, este es el papel que le impone Ranuccio Farnese").

Intenta ayudar al *Marchesino* y a Barbara a través de Vincenzo y sabe que debe hacerlo de forma indirecta para tener más posibilidades de ser escuchada. Él, ya viudo, fantasea con la idea de volver a casarse y una de las candidatas que se le ocurren es, increíblemente, Margherita Farnese. Agnese, y el fiel ministro Annibale Chieppio, apoyan esta idea de Vincenzo, pero la salud de él se está deteriorando. Al enterarse de que es seguro que Vincenzo Gonzaga está por morir, Ranuccio Farnese, que había parado su crueldad, retoma el juicio y ejecuta a los condenados.

"Agnese non potrà [...] se non piangere con la morte di Vincenzo tutti i suoi amori; e diventare vecchia sentendosi arrotare dal rimorso di avere aiutato lei, inconsapevole, a condurre la sentenza estrema sul capo di un ragazzo dissennato" (p. 1113)
("Agnese no podrá [...] sino llorar con la muerte de Vincenzo por todos sus amores; y hacerse vieja sintiéndose afilar por el remordimiento de haber ayudado ella, inconscientemente, a llevar la sentencia extrema en la cabeza de un chico sin juicio").

Esta también es una tragedia terrible, la de la impotencia para salvar a los seres queridos.

Al lado de Vincenzo estará, durante casi toda la vida, su prima y segunda mujer, Leonora dei Medici. En la época de su matrimonio con Vincenzo,

"in una elegantissima figurazione [...] annunciava la sua intelligenza di qualità interiore, analitica e ironica, esercitata su un fondo di malinconia che avrebbe potuto anche intorbidarla se lei non si fosse difesa dagli abbandoni con quelle riprese valorose e dure che hanno le donne fiorentine in genere e le donne di casa Medici in specie" (p. 879)

("en una elegantísima figuración [...] anunciaba su inteligencia de calidad interior, analítica e irónica, ejercida en un fondo de melancolía que habría podido incluso enturbiarla si no se hubiera defendido de los abandonos con aquellas recuperaciones valerosas y duras que tienen las mujeres florentinas en general y las mujeres de casa Medici en particular").

Al casarse con Vincenzo, se siente querida y no encuentra nada de lo que esperaba de la observación de su infeliz vida familiar. Poco a poco, se entrega, pero, como hemos visto, entiende que el amor de él va a terminar porque

"era certa che il futuro non avrebbe accompagnato in ascesa una tale condizione umana" (p. 889)

("estaba segura de que el futuro no acompañaría en ascensión tal condición humana").

Frente a esto, acepta el futuro con paciencia, que no es, precisa Bellonci de forma muy hermosa,

"la passività grigia di chi ha rinunciato, ma la costanza luminosa di chi è pronto a scontare giorno per giorno questo affannoso privilegio di sentirsi vivi" (*idem*)

("la pasividad gris de quienes han renunciado, sino la constancia luminosa de quienes están dispuestos a pagar día por día este anheloso privilegio de sentirse vivos").

La vida conyugal de Leonora, como hemos visto, no es feliz: en el retrato de ella que le hace Rubens, su mirada "ci mette a parte di tante spirituali *rinunce, coraggiose ammissioni, amare* saviezze" ("nos hace conocer tantas espirituales *renuncias, valientes admisiones, amargas* sabidurías") (p. 1001; las cursivas son mías).

Al final de su vida,

"è arrivata a una tale condizione d'equilibrio e di scienza umana (la sua saviezza ha del solido geometrico, si potrebbe tradurla in numeri) che davvero non le resta altro se non la prova della morte per sperimentarsi tutta" (p. 1077)

("ha llegado a tal condición de equilibrio y de ciencia humana [su sabiduría tiene algo de sólido geométrico, podría traducirse a números] que realmente no le queda nada más que la prueba de la muerte para experimentarse a toda sí misma").

Pero esta sabiduría la haría inhumana " se l'antico calore amoroso che il marito suscitò in lei sposa, non la salvasse da una inumana rassegnazione" ("si el antiguo calor amoroso que el marido suscitó en ella de novia no la salvara de una inhumana resignación"). Y sigue Bellonci:

"Non crede in lui se non come presenza fisica; ma questo è ancora un modo di credere nell'uomo, per resistere alla tentazione di dissociare nella propria mente il mondo maschile da quello femminile, tentazione che ogni donna intelligente sa di dover respingere perché non si dissecchino in lei le sorgenti della carità e della pietà, i due rivi segreti che alimentano alle radici la vita umana" (p. 1078)

("No cree en él sino como presencia física; pero esta es todavía una forma de creer en el hombre, para resistir a la tentación de disociar en la mente el mundo masculino del femenino, tentación que cada mujer inteligente sabe que tiene que rechazar para que no sequen en ella los manantiales de la caridad y de la piedad, los dos ríos secretos que alimentan de raíz la vida humana").

Así, rica en sabiduría y con un amor mal correspondido que sigue viviendo, Leonora concluye de repente su vida por el empeoramiento de una enfermedad.

Por primera vez en la obra de Bellonci, aparecen figuras de mujeres reprimidas, nativas de España y Portugal. La primera en aparecer es María de Portugal, la madre de Margherita Farnese, a quien le disgusta el *Canzoniere* de Petrarca, "la bibbia delle corti italiane del Cinquecento", ("la biblia de las cortes italianas del siglo XVI") por su "inmoralidad". Bellonci comenta con razón:

"È probabile che lo sdegno celasse un'anima così tentata dall'amore da sentirne la scottatura come di peccato; certo, Maria del Portogallo era una donna amara, diffidente" (p. 820)

("Es posible que el desdén ocultara un alma tan seducida por el amor que sentía su quemadura como de pecado; lo cierto es que Maria de Portugal era una mujer amarga, desconfiada").

Otra es Catalina de España, hija de Felipe II y esposa de Carlo Emanuele di Savoia. Ella también es una mujer que sufre, hasta la tragedia:

"Persuasa che ogni minima mostra di sensibilità sia un'offesa che un principe fa alla propria immagine, e avvezza a velare con un severissimo sussiego i movimenti del cuore che erano in lei caldi e vivi, Caterina aveva costretto tutta la corte di Savoia a un esercizio di repressione e di macerazione: non tanto Carlo Emanuele [...] quanto i figli, e, figuriamoci, le figlie [...]. Costretta ad una lotta disumana contro se stessa, si capisce che a Caterina dovesse

scoppiare il cuore. Poiché il marito le era permesso dalla legge divina e le era stato imposto da suo padre [...] si era concessa di amarlo e l'aveva amato fino a morire; [...] sfibrandosi ora per ora nella lotta tra l'amore che esaltava in lei un'intensa e perfino gioconda vitalità, e la volontà di dominarsi; finché [...], mentre Carlo Emanuele guerreggiava [...], l'aveva creduto morto e s'era finalmente abbandonata al suo appassionato dolore; questa prima libertà della sua vita l'aveva travolta e condotta a morire trentaduenne nel novembre 1597" (ps. 1010-11)

("Convencida de que cualquier mínima demostración de sensibilidad es una ofensa que un príncipe hace a su imagen, y acostumbrada a cubrir con un severísimo amaneramiento los movimientos del corazón, que en ella eran cálidos y vivos, Catalina había obligado a toda la corte de Savoia a un ejercicio de represión y de maceración: no tanto a Carlo Emanuele [...] como a los hijos, y, mucho más, a las hijas [...]. Obligada a una lucha inhumana contra sí misma, es comprensible que le estallara el corazón. Como el marido le era permitido por la ley divina y le había sido impuesto por su padre [...] se había dado el permiso de quererle y le había querido hasta la muerte; [...] agotándose hora tras hora en la lucha entre el amor, que exaltaba en ella una intensa e incluso alegre vitalidad, y la voluntad de controlarse; hasta que [...], mientras Carlo Emanuele estaba en la guerra [...], le había creído muerto y finalmente se había entregado a su apasionado dolor; esa primera libertad de su vida le había atropellado y llevado a morir, con treinta y dos años, en el noviembre de 1597").

Para mantener la disciplina entre sus diez hijos, y sobre todo entre sus cuatro hijas mujeres, Caterina había llamado a la corte de Savoia a la dama Mariana de Tassis

"che nel culto dell'etichetta e del bigottismo s'era mummificata; era costei, un genio angusto di fustigatrice, di quelle donne della generazione di Filippo II che, in prima fila agli auto-da-fé,

pregavano per i condannati sul rogo esortandoli a ringraziare Dio che concedeva loro una splendida espiazione" (*idem*)

("que se había momificado en el culto a la etiqueta y a la beatería; era un carácter angosto de fustigadora, de esas mujeres de la generación de Felipe II que, en primera fila en los autos de fe, rezaban por los condenados en la hoguera exhortándoles a agradecer a Dios por concederles una espléndida expiación").

De vez en cuando, el padre compadece de sus hijitas y las arrastra en diversiones tempestuosas, sin preguntarse cómo pueden reaccionar a estas alternancias de disciplina férrea y libertad desencadenada. La segunda hija, Isabella, se defiende con la soberbia, la primera, Margherita, no lo logra. En el carácter se parece al padre,

"tutta moti, orgogliosissima, coraggiosa, qualità che a crescere troppo invigilate finiranno per chiamarsi agitazione, arroganza, caparbieta" (p. 1013)

("impetuosa, orgullosísima, valiente, cualidades que de crecer demasiado vigiladas terminarán llamándose desasosiego, arrogancia, tozudez").

Al enterarse de los encuentros entre su padre y Vincenzo Gonzaga para tratar el matrimonio entre ella y Francesco, Margherita es capaz de todas las intrigas posibles para entrar en contacto con él y mantenerlo, evitando todas las vigilancias durante casi tres años. Una victoria que alegra contra la severidad sin sentido aliada del patriarcado, aunque, como hemos visto, no es una victoria de los sentimientos.

Al llegar a Mantua, Margherita muestra abiertamente toda su prepotencia y sus deseos de poder, y más que en su débil marido encuentra un obstáculo insuperable en Margherita Gonzaga, la hermana de Vincenzo. Invitada por él a volver a Mantua después de la muerte de su marido, mucho mayor que ella, descubre de repente la pasión, y un gran talento, por la política, y logra convencer a su hermano a darle un papel en el gobierno. No quiere resignarse a

una vida sin sentido, al darse cuenta de cómo su marido la manipuló para impedirle madurar. Cuando Vincenzo no está, divide con Leonora el gobierno del Estado. Al ver las ambiciones desmesuradas (y la falta de interés por el bien común) de la esposa, y luego viuda, de su sobrino, logra hacerla volver a su familia de origen, pero no podrá evitar que Carlo Emanuele de Savoia invada la tierra de Monferrato con la coartada de defender los intereses de su hija.

Un último personaje notable es Bianca Cappello, la amante y luego segunda esposa de Francesco dei Medici. Mujer inteligente y vital, resiste a la hostilidad de la familia de él. La narradora la admira claramente, pero su papel en la novela es pequeño y no demasiado agradable. Al empezar las negociaciones para el matrimonio de Vincenzo con Leonora, su esposo, enamorado de ella pese al mucho tiempo pasado juntos, decide que será ella encargada de sacarlas adelante. Esto porque, cuando se pensaba en la primera esposa de Vincenzo, el religiosísimo duque Guglielmo había descartado a Leonora por la vida "de pecado" que Francesco dei Medici y Bianca Cappello habían llevado. Bianca aprovecha la ocasión y hace insertar en los pactos matrimoniales una cláusula que impone a Vincenzo una prueba de su virilidad, fingiendo creer que fue él la causa del divorcio de Margherita Farnese. Para esto, naturalmente, hacía falta una chica.

Es triste ver la indiferencia de estas mujeres de condición elevada hacia sus hermanas pobres y desamparadas. Esta chica también, Giulia, es escogida en un orfelinato y recibe una dote a cambio de la humillación sufrida. De las noches con Vincenzo tiene un hijo, que le es quitado, y se le escoge un marido muy malo. Muere joven, "forse stritolata giorno per giorno dalla prepotenza, dalla vanità e magari dal disprezzo del marito" ("tal vez estrangulada día tras día por la prepotencia, la vanidad e igual el desprecio del marido") (p. 882). Bellonci comenta: "perché dovesse spiare proprio lei, la più innocente, è un enigma che non spetta a noi sciogliere" ("por qué justamente ella, la más inocente, debió expiar, es un enigma que descifrar no es nuestra tarea") (*idem*). Para nosotros, no hay ningún enigma en esto.

De todo esto podemos ver que la visión de la condición femenina de Bellonci ha llegado a ser más pesimista.

3.4.2.4 Amor, sexualidad y maternidad

En la novela, Bellonci también es más pesimista al hablar de amor, y más explícita al tratar sobre la sexualidad femenina y la maternidad. El centro de los amores es, naturalmente, Vincenzo. Ya hemos visto que para él el amor y la sensualidad son puertas de un laberinto de las cuales nunca encontrará la llave. "Come tanti voluttuosi, pecca d'amore e non sa di peccare contro l'amore moltiplicando le avventure" ("Como tantos voluptuosos, peca de amor y no sabe que peca en su contra al multiplicar sus aventuras"). Es que el amor exige la fidelidad, y Vincenzo se deja distraer demasiado fácilmente. Sin embargo, hay unos vínculos firmes en su vida: en primer lugar, Leonora y Agnese.

Cuando Vincenzo la conoce, tiene detrás su primera pasión por Hippolita, el afecto ambiguo por Barbara Sanseverino y los amores por sus dos esposas, sobre que hay que decir algo más.

Al casarse con Margherita, empieza a sentir por ella algo profundo, porque reconoce una afinidad espiritual: "[...] anche lei era di quelli che considerano il mondo come un punto di partenza per le proprie fantasie" ("ella también era una de esas personas que consideran el mundo un punto de partida para sus fantasías") (ps. 822-23). Sin embargo, como hemos visto, se niega a ayudarla y a luchar a su lado, y en esto revela un sustancial egoísmo, muy masculino. En las dificultades, su amor por Margherita termina apagándose.

También Vincenzo se enamora en seguida y apasionadamente de su segunda esposa, pero en este caso Bellonci nos habla de los sentimientos de ella mucho más que de los de él, así que no sabemos qué fue lo que suscitó su amor. Al poco tiempo, este amor se convierte en cariño, que siempre quedará en él, pero no le impedirá traicionarla sin remordimientos.

Al inicio de su vida conyugal, Leonora es estremecida y su capacidad de razonamiento y de crítica es atropellada por las revelaciones fascinantes del amor y de la sexualidad. Por el contrario, la maternidad le provoca rebelión, hasta escribir a su hermana menor Maria que no se case para no tener hijos, lo que era una grave violación de las normas de etiqueta. Se acostumbrará con el tiempo y será una madre "attentissima e intuitiva", que educará a sus hijos con mucho cuidado para que no se parezcan al padre. Le quiere, pero tiene muchas razones para desaprobarle: no sólo sus traiciones, sino también su actitud poco racional hacia la vida. De todos modos, como hemos visto, fracasa justamente por haber deducido sus ideales educativos "de una polémica con la vida", comenta la narradora.

Según Bellonci, es sólo al encontrar a Agnese cuando Vincenzo conoce

"questa cosa rara, la parità sensuale e sentimentale che sembra e talvolta stabilisce una somiglianza, ed è certo fra due amanti la prima condizione per un tentativo d'avvicinamento" (p. 929)
("esta cosa rara, la igualdad sensual y sentimental que parece, y a veces establece, una semejanza, y por supuesto es la primera condición para intentar un acercamiento entre dos amantes").

Agnese es también una mujer en que Bellonci reconoce una sensualidad destacada: cuando Vincenzo la invita a mudarse al palacio del Te, construido para Isabella Boschetti, se nos dice que allí reina

"con l'autorità e la sicurezza che in certe donne trionfanti di fisicità imperativa sostituiscono il pudore"
("con la autoridad y la seguridad que en ciertas mujeres triunfantes de fisicidad imperativa sustituyen el pudor").

Y cuando se habla de una representación en la corte, ella escoge el *Pastor fido* de Guarini y Bellonci la imagina ensimismada en los versos voluptuosos del poema "con quel suo modo disciolto [...] tutta un consenso" ("con esa manera suelta suya [...] toda consentimiento").

El amor entre Agnese y Vincenzo es largo, pero termina, y son los sentimientos de ambos los que se dirigen a otros rumbos. Sin embargo, continúa la amistad. Vincenzo se aleja durante un rato, pero

"accortosi di quanto Agnese gli mancava, le era tornato tutto amico, anzi, secondo il suo costume cavalleresco, amico appassionato" (p. 1081)

("al darse cuenta de cuánto la echaba de menos, había vuelto a ser totalmente su amigo, antes bien, según su costumbre caballeresca, amigo apasionado").

Por su parte, Agnese,

"guardando il viso dell'uomo già tanto amato, [...] poteva ora salutarlo e quasi carezzarlo con un senso di benignità indulgente standosene accoccolata nella nicchia di un nuovo pensiero d'amore" (*idem*)

("Al mirar la cara de ese hombre ya tan querido, [...] en ese momento podía saludarle y casi acariciarle con un sentido de benignidad indulgente, acurrucada en el nicho de un nuevo pensamiento de amor").

Sobre esto Bellonci observa:

"gli amori di ieri, caduti i rapporti fra gli amanti, continuano a crescerci dentro e fanno parte dell'amore di oggi: dire di averli dimenticati è, più che una finzione, una fra le nostre più usuali incomprensioni della nostra vita segreta" (p. 1082)

("los amores de ayer, después de que las relaciones caen, siguen creciendo en nosotros y forman parte del amor de hoy: decir que los hemos olvidado es, más que una ficción, una de las incomprensiones más habituales de nuestra vida secreta").

Hay así una evolución, una maduración en los sentimientos de Vincenzo: lo que nunca cambia es su egoísmo hacia las mujeres que quiere. Nunca renuncia a su libertad por amor a una de ellas, ni se sacrifica por ninguna, pese a su culto a la caballería.

Volviendo a las mujeres, Barbara Sanseverino, como Agnese, conoce bien el placer. Además, le gusta ofrecérselo a sus huéspedes y amigos, a veces en formas que rozan la perversidad, como observa la propia Bellonci. Por ejemplo, cuando la relación entre su amiga Agnese y Vincenzo está consolidada, le invita a él a una villa suya en Maderno y trae consigo a tres espléndidas jóvenes.

Bellonci se pregunta qué hay detrás de este gesto:

"Era solo una distrazione che ella offriva al duca di Mantova sapendo la posizione dell'amica ormai assicuratissima? C'era nel gesto una sfida ad Agnese che riassumeva risentimenti segreti della maestra verso l'allieva? O semplicemente ella voleva, preparando una novità a Vincenzo, offrirgli un altro capitolo di vita e stare a vedere come egli conduceva l'esperimento? Ci si potrebbe anche domandare una volta di più se la contessa si limitasse ad una parte d'intermediaria [...] : ma forse è meglio non provarsi a dipanare certi voluttuosi attorcigliamenti" (ps. 931-32)

("¿Era sólo una diversión que le ofrecía al duque de Mantua, sabiendo que la posición de la amiga ya era segurísima? ¿Había en esto un desafío a Agnese que resumía resentimientos secretos de la maestra hacia la alumna? ¿O es que simplemente quería, al prepararle una novedad a Vincenzo, ofrecerle otro capítulo de vida y ver cómo manejaba el experimento? También podríamos preguntarnos una vez más si la condesa se limitaba a un papel de intermediaria [...]: pero tal vez sea mejor no intentar devanar ciertos volutuosos enrollamientos").

"Voluttuosi attorcigliamenti", "modo disciolto": también el lenguaje de Bellonci se ha hecho más sugerente y sensual. Vemos aquí a una escritora madurada, más capaz de entrar en las zonas oscuras de la psicología femenina.

3.4.2.5 El cronotopo

Me parece justo dedicar espacio, en este apartado, a la narración del espacio en *Isabella fra i Gonzaga*, tanto por la importancia que tiene en el cuento como por su contraste con la novela posterior.

El espacio adquiere esta importancia cuando Isabella decide hacerse construir el apartamento nuevo. "Era chiaro anche per lei: tutto quel mosso distendersi delle stanze in castello [...] era stato un inganno e un errore" ("También era claro para ella: toda esa apertura movida de las habitaciones en el castillo [...] había sido un engaño y un error") (p. 1187). En su nuevo apartamento se rodea de "cose solide, riferimenti visibili e controllabili": ("cosas sólidas, referencias visibles y controlables"): esculturas, objetos antiguos, el suelo de mayólica de Pesaro.

Las tentaciones que resquebrajan la división neta del tiempo que corresponde a este espacio vienen de los lugares: el lago, o la pequeña biblioteca, donde

"si correva il pericolo di lasciarsi calare addosso una doppia tentazione [...]; era il colore del fossato interno fra torre e contro torre, [...] tenero irresistibile richiamo di perdizione [...]; ed era, dalla piccola finestra dirimpetto [...], il richiamo di una luminosità [...] ad un'avventura senza patti strappata al presente, al passato, all'avvenire" (ps. 1188-89)

("se corría el peligro de dejarse bajar encima una doble tentación [...]; era el color del fosado interior entre torre y contratorre, [...] tierna irresistible llamada a la perdición [...]; y era, desde la pequeña ventana de enfrente [...], la llamada de una luminosidad

[...] a una aventura sin pactos arrancada al presente, al pasado, al porvenir").

El nuevo apartamento es dibujado por ella y expresa

"una calma nutrita, un raggiungimento di sé estremamente avveduto, perfino viziato dalla troppa consapevolezza dei propri mezzi d'espressione" (p. 1190)

("una calma nutrida, una conquista de sí misma extremadamente avisada, incluso viciada por la excesiva conciencia de sus medios expresivos").

Este exceso de conciencia se ve, según Bellonci, en la *Grotta* y en el *Studiolo*, las dos habitaciones más famosas del apartamento, pero el verdadero gusto de Isabella se puede apreciar en otras partes:

"per esempio la porta di Tullio Lombardo [...] con quel suo disegno di un nitido rigore ritmato dai medaglioni rotondi scolpiti in bianco o intarsiati di colori, cadenti a segnare in pausa incontri esatti di linee pure" (*idem*)

("por ejemplo, la puerta de Tullio Lombardo [...] con ese dibujo de un nítido rigor ritmado por los medallones redondos esculpidos en blanco o taraceados en colores, que caen a marcar las pausas de exactos encuentros de líneas puras").

Sin embargo, la *Grotta* y el *Studiolo* tienen un elemento que las hace extremadamente interesantes. Giovanna Faleschini Lerner escribe que era ahí donde eran metidas las obras de arte compradas por Isabella "dove entravano a far parte di un programma culturale vero e proprio" ("donde entraban a formar parte de un verdadero programa cultural"), y que, en particular en el *Studiolo*, se encontraban cuadros alegóricos de Mantegna, Costa, Perugino y Correggio,

"che illustravano, nella loro ordinata successione, il trionfo della virtù e della ragione sugli appetiti sensuali dell'uomo. Sullo sfondo di questa splendida scenografia di ispirazione classica, Isabella

stessa avrebbe dovuto rappresentare l'incarnazione delle virtù rinascimentali per gli ospiti illustri che visitavano le sue celebri stanze"¹³⁷

("que ilustraban, en su ordenada sucesión, el triunfo de la virtud y de la razón sobre los apetitos sensuales del hombre. En el fondo de esta espléndida escenografía de inspiración clásica, la propia Isabella hubiera tenido que representar la encarnación de las virtudes renacentistas para los huéspedes ilustres que visitaban sus célebres habitaciones").

Podemos decir que el espacio de Isabella encarna la aspiración a los ideales más elevados del Renacimiento.

Por contraste, hay dos palabras reveladoras en la descripción del espacio en *Segreti dei Gonzaga*: "disfacimento" y "decomposizione" (ambas palabras significan "descomposición").

La primera aparece cuando la narradora nos presenta la villa de Barbara Sanseverino en Colorno:

" [...] le rose dei giardini hanno una smagliante intensità [...], specie certe rose tra l'incarnato e il giallo, delicate e opulente fino a un *disfacimento* carnale" (p. 803, cursiva mía)
("las rosas de los jardines tienen una brillante intensidad [...], especialmente ciertas entre el encarnado y el amarillo, delicadas y opulentas hasta una *descomposición* carnal").

Vincenzo se desplaza varias veces a Colorno y es allí donde conoce a Agnese. El "disfacimento" parece el anuncio y el símbolo de pasiones y placeres vividos hasta la extenuación, lo que justamente pasaba en Colorno, a Barbara y a sus huéspedes.

¹³⁷ G. Faleschini Lerner, *La stanza*, cit., ps. 115-16.

La palabra "decomposizione" aparece en cambio al describir la sala de los arqueros en el palacio de Vincenzo, en cuyo techo hay un adorno de arpías con cabezas "tempestose" y alas ajustadas a los senos, donde la forma humana y la monstruosa se mezclan. Comenta Bellonci:

"Certo dove s'inventava un tale soffitto le evocazioni straripavano; e l'amore stesso, sospinto da un'immaginazione troppo sollecitata, si sfrenava fino alla *decomposizione* del sentimento e della ragione" (p. 1004, cursiva mía)

("Claro que donde se inventaba tal techo las evocaciones desbordaban; y el propio amor, empujado por una imaginación demasiado estimulada, se desenfrenaba hasta la *descomposición* del sentimiento y de la razón").

Y otro techo, el con el dibujo del laberinto y el verso *Forse che sì forse che no* (Quizás sí, quizás no), nos dice algo importante sobre Vincenzo. Sentimientos exasperados hasta descomponerse, búsquedas sin resultado: los lugares se vuelven espejo tanto de los individuos que los habitan como de su época¹³⁸.

El tiempo en *Segreti dei Gonzaga* tiene las mismas características que el de *Lucrezia Borgia*: es lineal, con una digresión inicial que presenta a los padres de Vincenzo, y otras cada vez que aparecen personajes nuevos. En ambas novelas, además, son importantes las prolepsis, en este caso sobre todo en relación con Barbara Sanseverino.

3.4.3 *El papel de las artes*

En *Segreti dei Gonzaga* (me refiero a la novela) las artes tienen una importancia mucho mayor que en *Lucrezia Borgia*. Desde su adolescencia, Vincenzo es apasionado de teatro, y una prueba de esta pasión son las cartas que le envía a Hippolita. Bellonci las comenta así:

¹³⁸ Véanse R. Gullón, *Espacio*, cit., *passim* y René Wellek y Austin Warren, *Theory of literature*, traducción española *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1966, p. 265.

"La retorica stemperata degli innamorati, ma d'un particolare sapore; perché osserveremo come il discorso, pure sospinto da una vivezza che ripete i salti del sangue, segue l'andare iperbolico e perorativo di un linguaggio che Vincenzo era avvezzo ad ascoltare [...]: il linguaggio cioè della commedia dell'arte [...] qui ripreso dalla parte [...] dell'amoroso, il Lelio della compagnia" (p. 815)

("La retórica suelta de los enamorados, pero de un sabor peculiar; porque observaremos cómo el discurso, aunque empujado por una viveza que repite los saltos de la sangre, sigue el recorrido hiperbólico y abogador de un lenguaje que Vincenzo estaba acostumbrado a escuchar [...]: es decir, el lenguaje de la *Commedia dell' Arte* [...] aquí recuperado del papel del enamorado, el Lelio de la compañía").

Hay un significado profundo en esta pasión, y es amargo:

"Riconosciamo qui per la prima volta il segno sotto il quale si svolgeranno le vicende di Vincenzo, evolvendo verso i sontuosi risolvimenti teatrali dei suoi anni maturi: sola liberazione permessagli dalla sorte, il trasferimento della sua vita in allegoria" (*idem*)

("Reconocemos aquí por primera vez el signo bajo el cual se desarrollarán las vicisitudes de Vincenzo, evolucionando hacia las suntuosas resoluciones teatrales de sus años maduros: única liberación que le permite la suerte, transformar su vida en una alegoría").

En su madurez, el mecenazgo de Vincenzo a las compañías de la *Commedia dell' Arte* las sitúa entre las más apreciadas de Europa, buscadas hasta por el rey de Francia. Además de aconsejar a los actores, Vincenzo participa en sus vidas, sus amores, y previsiblemente encuentra él mismo pasiones entre las actrices.

Hay un momento en que la pasión teatral de Vincenzo se expresa en su totalidad: las celebraciones para la boda de su hijo mayor, Francesco, con Margherita di Savoia. Vincenzo siente "la tentazione di riassumere a questo punto in immagini i suoi non ancora svigoriti sogni" ("en ese momento, la tentación de resumir en imágenes sus sueños todavía no deteriorados") (p. 1031). Entre los numerosos e increíblemente ricos espectáculos, se representa el Triunfo del Amor de Petrarca y Vincenzo, no Francesco, aparece en el papel del campeón de amor, nada ridículo pese a sus cuarenta y seis años. Las celebraciones son maravillosas hasta el exceso, pero cuando terminan Vincenzo ya ha vuelto a su inquietud y se va a Spa a cuidar una antigua herida en una pierna por horror a la posibilidad del vacío.

Pero Vincenzo también entiende y protege las demás artes y su vida se entrecruza con la de los grandes de su época: el compositor Claudio Monteverdi, de quien reconoce el genio, el poeta Tasso, de quien ama la *Gerusalemme liberata* y a quien rescata del cautiverio en Sant'Anna, y el pintor Rubens. Con él las relaciones fueron distintas de lo que se podría imaginar: Vincenzo se da cuenta de su talento cuando Rubens es un joven veinteañero y desconocido, pero su relación no se mantiene en el tiempo. La intuición del mecenas, en este caso, no duró en el tiempo, según Bellonci.

Todas las artes son importantes, para Vincenzo, para satisfacer los sentidos y ampliar la magnificencia de la vida. En su mecenazgo es generoso en concederles a los artistas libertad e independencia.

Estos artistas también son importantes para Bellonci en el desarrollo de sus propios recursos: si *Lucrezia* tenía algo de Ariosto, los *Segreti* tienen atmósferas que hacen recordar a Tasso. El sentido de peligro, la inquietud existencial, son síntomas de una época de decadencia y desconfianza creciente en las posibilidades humanas y de la vida, también coinciden con un cambio de la propia autora. Según Ferrero, también es

"viva e palpabile [...] la presenza di Claudio Monteverdi, con quel suo saper fondere il forte e il patetico, il grave e il delicato, incrociando lo stile 'alto' con quello metaforico e allusivo [...]"¹³⁹. ("viva y palpable [...] la presencia de Claudio Monteverdi, con esa capacidad suya de fundir lo fuerte y lo patético, lo grave y lo delicado, entrecruzando el estilo 'alto' con el metafórico y alusivo [...]").

Pero el arte más importante en toda la trilogía es la pintura¹⁴⁰. Ya hemos visto que *Ritratto di famiglia* es una historia de la familia Gonzaga basada en un cuadro de Mantegna. En *Isabella fra i Gonzaga*, el análisis del retrato que le hizo Tiziano cuando tenía sesenta años es el epílogo de la historia y del recorrido vital de Isabella. Bellonci nota su "sguardo critico" ("mirada crítica"), el collar alejado del cuello demasiado engordado para soportarlo (lo que significa que conoce y acepta las limitaciones de la edad, incluso en la elegancia), la energía interior que permite la expresividad forzando la pared del maquillaje, la "vitalità magnifica e sottile" ("vitalidad magnífica y sutil") que mana la imagen.

También para la novela, el punto de partida había sido un cuadro: la *Trinidad* de Rubens, retrato de la familia Gonzaga. Ya hemos comentado la simpatía y la comprensión que Bellonci ve en el retrato de Leonora. Con respecto a Vincenzo, ella ve en el retrato de Rubens el que le representa con más fidelidad, porque

"comprende oltre la persona del Gonzaga quasi la sua proiezione tanto lo interpreta e lo commenta nel modo esageratamente vivido della testa [...], presenza che, volendo proporsi senza misura, forza la propria espressione fino a stancarla" (p. 1001)

¹³⁹ E. Ferrero, *Introduzione*, cit., p. XXVIII.

¹⁴⁰ Sobre el papel de la pintura como fuente documental y de inspiración en la obra de Bellonci, véase Donatella Alesi, *L'inciso della differenza. La sfida di Maria Bellonci tra parole e immagini*, en *Studi novecenteschi* 75 (2008), ps. 51-52.

("incluye, además de la figura de Gonzaga, casi su proyección, por cuanto le interpreta y le comenta en la actitud demasiado vívida de la cabeza [...], presencia que, al querer proponerse desmesuradamente, fuerza su expresión hasta cansarla").

También las relaciones entre los artistas y su señor son una señal del cambio de los tiempos: Rubens se retrata a sí mismo en el cuadro, pero tiene que disfrazarse de alabardero; Tasso se siente obligado a escribir para dar pruebas de su valor, y Bellonci comenta: "tanto siamo lontani da un Ariosto che avrebbe preferito la rapa del suo orto alle pernici ducali" ("qué lejos estamos de un Ariosto que hubiera preferido el nabo de su huerta a las perdices de los duques") (p. 899).

Tasso es un hombre atormentado, hasta ser considerado loco, y esto también es una señal de los nuevos tiempos, aunque no todos los artistas son así: Monteverdi y Rubens son hombres equilibrados y dignos.

La pintura también vuelve a estar presente, y con más fuerza, en la escritura de Bellonci: hay escenas que son un triunfo de colores, como esta, en que se describe a la familia Medici en la boda de Vincenzo y Leonora:

"E al movimento del sangue rispondeva il carosello colorato di corte: nero il padre, bionda e azzurra la gran matrigna, fulgente di porpora il cardinale zio, bianca e rosa la giovanissima zia Virginia, rossa focata la sorellina decenne Maria [...]: colori, colori; su un fondo di broccati, di tele d'oro, di velluti, di rasi, tra il luminio delle gemme e le perle a cascade" (ps. 879-80)

("Y al movimiento de la sangre respondía el tiovivo colorado de la corte: negro el padre, rubia y azul la gran madrastra, luminoso de púrpura el cardenal tío, blanca y rosa la jovencísima tía Virginia, roja fuego la hermanita de diez años Maria [...]: colores, colores; en un fondo de brocados, de tejidos de oro, de terciopelos, de rasos, entre la luz de las gemas y las perlas a cascadas").

O una comparación con la pintura de la época puede ayudar al lector (muy culto, claro) a visualizar los personajes: la hermosura de Barbara Sanseverino es "maestosa e arguta, come ne dipinse il Correggio" ("majestuosa y aguda, como unas pintadas por Correggio") y el rostro de su nieto, el *Marchesino*, es "uno di quei visi insolenti e languidi che piacquero al Parmigianino" ("uno de esos rostros insolentes y lánguidos que le gustaron a Parmigianino").

3.5 La recepción de Segreti dei Gonzaga

Con respecto al aspecto semántico, no hay muchas novedades respecto a *Lucrezia Borgia*: la ficcionalidad y el narrador son de la misma clase, y el idioma profundiza la modernidad barnizada de antiguo de la novela antecedente. Así pues, voy a pasar en seguida al aspecto pragmático.

De las reacciones del público ya he hablado. Con respecto a la crítica, la trilogía recibió valoraciones positivas, centradas sobre todo en dos aspectos: la relación entre Historia e invención literaria y el estilo.

Giancarlo Vigorelli, en *Oggi* de 3 de junio de 1947, destaca que en el extranjero Bellonci, después de *Lucrezia*, es considerada una "escritora ejemplar", mientras que en Italia es considerada sencillamente una mujer escritora más. Opinión injusta, porque ella logra, como Madame de Lafayette en *La Princesse des Clèves*, el "milagro" de pasar de la "Historia" a la "novela" con la mayor desenvoltura.

Ermanno Contini, en *Il Messaggero* del 27 de julio, señala la "turgencia de la invención", entendiendo con esto la unión entre tensión del relato y densidad de la composición. Giorgio Prosperi, en *Giornale d'Italia* de 3 de agosto, cree que el estilo de la escritora se ha encontrado finalmente a sí mismo, liberado de las "defensas" de la prosa breve. En *Il Nuovo Corriere* de 15 de septiembre de 1947, la amiga Anna Banti comenta que Bellonci, como "historiador" (en masculino), nunca es imperioso ni pesado, y como "escritor" sabe ritmar y controlar. También la define como "generosa" (esta vez en femenino), en el

sentido de no ahorrar sus fuerzas. Carlo Bo, en *Omnibus* del 23 de septiembre, admira la "fuerza de la interpretación" con quien la autora sabe derrotar los silencios de la Historia.

Mario Praz, en *Nuova Antologia* de octubre de 1947, destaca el papel de la imaginación en la reconstrucción de la escritora: cómo ella debe de haber metido mucho de sí misma en sus personajes, ya que sus cartas no hablan mucho de su vida interior, y cómo algo, igual un nombre de lugar, puede crear una "ipertesa chiaroveggenza" (hipertendida clarividencia). De todos modos, añade que la época descrita en la novela no es demasiado lejana, y que los dramaturgos isabelinos supieron describir su psicología de una forma cercanísima a la sensibilidad moderna.

Riccardo Bacchelli, en *Corriere della sera* del 22 de julio, señala algún exceso de seguridad al describir un material incierto, pero reconoce la sobriedad de los juicios críticos y comenta que ilustra el arte con la Historia, más que la Historia con el arte. También se fija en su capacidad de comprensión exacta y a la vez de compasión al narrar la historia de Vincenzo.

Luigi Baldacci, sobre la nueva edición de 1963 (en *Il Giornale del Mattino* del 3 de octubre), vuelve a destacar el tema del salto de la Historia a la invención, y define como "exquisito" el sentimiento de la autora de la hipótesis relativa, pero que siempre es posible comprobar en el plan de la ciencia y de la "probabilidad humana". También alaba lo que define como "syntaxis secreta", es decir, una capacidad mimética que devuelve la atmósfera de la época sin utilizar explícitamente ni siquiera un arcaísmo¹⁴¹.

3.6 Conclusiones: madurez artística y pesimismo existencial

En *Segreti dei Gonzaga* (la novela), hay muchos elementos que nos hacen apreciar la maduración de Bellonci. El protagonista y los personajes femeninos tienen una complejidad y una completud mayor que muchos personajes de

¹⁴¹ En M. Bellonci, *Opere*, cit., *Fortuna critica*, ps. 1516-19.

Lucrezia. La presencia de los documentos en el texto es mucho más discreta, el lenguaje más refinado, la presencia de las artes más importante e interiorizada, tanto por los personajes como por la propia autora. Además, hay más valor en tratar sobre los temas de la sexualidad femenina y de la maternidad.

Por otro lado, la visión del mundo de Bellonci ha llegado a ser muy sombría. Volvamos a *Lucrezia Borgia* para evaluar mejor su cambio.

Lucrezia Borgia es una novela recorrida por un optimismo de fondo. Como la propia autora afirma, ella hacía " [...] uno sforzo per ritrovare, attraverso la critica, la conferma ragionata di un istintivo senso di solidarietà con la vita" ("[...] un esfuerzo para volver a encontrar, a través de la crítica, la confirmación razonada de un instintivo sentido de solidaridad con la vida")¹⁴², sentido evidente en *Lucrezia*, de acuerdo con el espíritu del Renacimiento. Esta época fue cruel, violenta, también en los entornos de la aristocracia, "un'epoca e [...] un ambiente nei quali occorreva coraggio perfino a respirare" ("una época y [...] un entorno en que hacía falta valor incluso para respirar") (p. 68).

Sin embargo, para Bellonci la valentía, la fuerza, el ardor, y naturalmente las cualidades intelectuales y artísticas, son suficientes para tener un sentido positivo de la humanidad. Los vicios y los crímenes de los Borgia pueden ser justificados, o hasta volverse "irresistibili" (irresistibles) (p. 647), por "la forza la grazia il fervore e la fiducia" ("la fuerza la gracia el fervor y la confianza") (*idem*), y la ausencia de estas cualidades es el peor defecto. "I peggiori difetti trovano un correttivo in un gesto di coraggio, in uno scatto di passione autentica [...]" ("Los peores defectos encuentran un correctivo en un gesto de valor, en un arranque de pasión auténtica [...])"¹⁴³.

De todo esto, podemos decir sin miedo a exagerar que en *Segreti dei Gonzaga* no ha quedado nada. En particular, creo que nos lo hacen entender el trato de los personajes masculinos y de las relaciones amorosas.

¹⁴² E. Ferrero, *Introduzione*, cit., p. XXII.

¹⁴³ *Idem*, p. XXXII.

Aparte de Vincenzo, no hay ni un personaje masculino que pueda competir con él en encanto, y en cambio aparecen varios caracterizados por la inhumanidad: Guglielmo Gonzaga, Carlo Borromeo y sobre todo Ranuccio Farnese. Cada uno por sus razones, son hombres incapaces de comprensión y empatía hacia los demás y están listos a sacrificar a cualquiera a su frialdad y sus obsesiones.

Personajes así no aparecen en *Lucrezia Borgia*, pero sí hay un Rodrigo Borgia, un Pietro Bembo, un Alfonso de Bisceglie, e incluso Cesare Borgia tiene la simpatía de la autora. Respecto a la suya, la inhumanidad de estos nuevos personajes siempre es el producto de un disgusto o de un miedo a la vida, y produce a figuras grotescas, en que no hay nada que pueda ser apreciado o querido.

Guglielmo Gonzaga es jorobado y de poca salud, lo que le ha hecho la vida difícil, y demuestra varias veces su indiferencia hacia los demás, por ejemplo: intentando una conciliación con los ciudadanos de Casale Monferrato, pero terminando "soverchiato dalla durezza della propria natura" ("superado por la dureza de su naturaleza") (p. 787) y provocando una revuelta de los ciudadanos; en su relación con Vincenzo; y en engañar la confianza que su primera nuera le tiene.

De Carlo Borromeo ya he hablado. Ranuccio Farnese se parece a su madre en la desconfianza hacia la vida, pero la lleva a límites extremos. Bellonci le describe en los términos más negativos: "*grumo torbido*" ("*grumo turbio*"), "*tesseva una sua tela di ragno maniaco*" ("tejía una tela suya de *araña maniática*"), "*viscido stile*" ("*viscoso estilo*") (las cursivas son mías), y así sucesivamente. Es un incapaz de vivir, un cobarde y, por la forma en que le describe Bellonci, un paranoico: las sátiras de la época le describían intentando apuñalar a su propia sombra.

Tampoco hay un amor que sea un verdadero refugio para una mujer, como el de Lucrezia y Pietro Bembo. Por otro lado, la lucha entre los géneros cobra una importancia nueva: contra hombres de esta clase, como hemos visto, las mujeres se encuentran luchando y perdiendo. Su humanidad, su vitalidad, sus pasiones, que las llevan a rebelarse, deben ser pagadas, y carísimas. Hemos visto el choque entre Margherita Farnese y Carlo Borromeo y la lucha de Barbara Sanseverino contra Ranuccio Farnese. Una es indefensa e ingenua, la otra rica de experiencia y combativa, pero el resultado es el mismo e igualmente atroz. No hay una rebelión femenina que obtenga solidaridad o una posibilidad de victoria, ni mujeres que vivan en seguro vidas diferentes de la norma. En *Lucrezia*, en cambio, había varios ejemplos: Barbara Torelli, Adriana Mila, Giulia Farnese, Vannozza Cattanei.

No sólo el cuadro de las relaciones humanas, sino también el político, ha cambiado: como hemos visto, los Estados italianos son dominados por los españoles o han perdido su libertad. Las vicisitudes del juicio inventado por la imaginación negra de Ranuccio Farnese también tiene el significado de la instauración de un totalitarismo y de un terrorismo de Estado contra los que los ciudadanos se han quedado sin defensa. Añadamos los cambios en el ámbito religioso, con la Contrarreforma, y cultural, con la conclusión del Renacimiento, y podemos entender las razones de este cambio de atmósfera de Bellonci.

Sin embargo, estoy convencida de que hay algo más: una coincidencia entre la época de la novela y la de su escritura. La propia Bellonci escribe en la introducción a la primera edición: "Questo libro porta i segni del tempo di guerra" ("Este libro lleva las marcas de la época de la guerra"), refiriéndose a la diversidad estructural (o, como dice ella, "costruttiva") de los tres textos que lo componen. También, como hemos visto, siente el fracaso y la inseguridad de Vincenzo, e "il tradimento delle cose e delle circostanze" iguales a los de su propia época. Por esto, por creer que un libro es realmente "specchio del nostro tempo vissuto" ("espejo de nuestro tiempo vivido")¹⁴⁴, explica que va a dejar el

¹⁴⁴ *Opere*, cit., *Note ai testi*, ps. 1488-90.

libro tal como es, con su falta de homogeneidad. Y concluye con una nota muy triste:

"Che cos'altro potremmo dirci con questo, fraterno lettore, se non che, come a Vincenzo Gonzaga (sebbene tanto più lucidi e crudeli nell'esperimentarci) rimane ancora a noi tutti da sperare? Almeno, nella speranza"

("¿Qué más podríamos decirnos con esto, fraternal lector, sino que, como a Vincenzo Gonzaga [aunque somos mucho más lúcidos y crueles en experimentarnos a nosotros mismos] todavía nos queda a todos nosotros algo que esperar? Al menos, la esperanza").

Efectivamente, la esperanza es lo último que le queda a Vincenzo en el momento de su muerte.

Además, no son estos los únicos parecidos entre la época de la novela y la de su autora: al describir las búsquedas anhelosas en los archivos de Mantua, Modena y Florencia, Bellonci habla de

"quel colore di minaccia sempre nell'aria, e quel senso d'orrore che ci riprendeva ad ogni risveglio, così lento a dissolversi nel corso della giornata, e quella profezia intima che tutto s'andasse preparando per un ultimo atto tragico"

("ese color de amenaza siempre en el aire, y ese sentimiento de horror que nos atacaba a cada amanecer, y que desaparecía tan lentamente a lo largo del día, y esa profecía íntima de que todo iba preparándose para un último acto trágico").

De esto hay mucho en la atmósfera de *Segreti dei Gonzaga*, en relación, más que con Vincenzo, sobre todo con los personajes femeninos. Al leer las vicisitudes del juicio y las tragedias de Barbara, de Agnese, de Margherita Farnese, es imposible no pensar en los hechos contemporáneos a la escritura de la novela.

Igual la propia Bellonci no era consciente de esto mientras escribía, o tenía un conocimiento parcial de los hechos, algo dentro de lo posible, pero la

sensibilidad del poeta tiene sus formas de captar la esencia del presente, y para un lector consciente de una generación posterior el parecido es incluso demasiado claro.

E. M. Forster hace una observación muy significativa en *Aspectos de la novela*: que en la novela el mal aparece poco¹⁴⁵. Creo que tiene razón, pero considero que la literatura femenina presenta varias excepciones a esta regla, y que *Segreti dei Gonzaga* es una de estas. En particular, me parece notable su capacidad de capturar los orígenes de la maldad en la frustración, la enajenación de la vida, el sentimiento de inferioridad. En una palabra, algo parecido a lo que Hannah Arendt llamaría "la banalidad del mal". Este tema también merece una profundización futura.

¹⁴⁵ E. M. Forster, *Aspects of the novel*, traducción española: *Aspectos de la novela*, Barcelona, Debate, 2000, ps. 141-42.

Capítulo 4. Reescribir la literatura del pasado: Yasashiki yoru no monogatari

4. 1 La fuente y su interpretación por parte de Enchi

Como ya he comentado, *Yasashiki yoru no monogatari* consiste en la adaptación de un *monogatari* de Heian, *Yowa no nezame* (Vela de medianoche)¹⁴⁶, también conocido como *Yoru no nezame* 夜の寝覚め (Vela nocturna) o simplemente *Nezame* 寝覚 (Vela; esta palabra se ha convertido en el nombre de la protagonista). La segunda y la cuarta parte están conservadas sólo parcialmente. Es posible que en su versión completa fuera bastante largo, tanto como la mitad del *Genji*. Según la mayoría de los estudiosos, fue escrito entre 1045 y 1068, aunque hay quienes creen que mucho después¹⁴⁷. Tampoco se sabe con seguridad quién fue su autora. La tradición lo atribuye a la dama conocida como "la hija de Sugawara no Takasue" (*Sugawara no Takasue no musume*), también autora de *Sarashina nikki* 更級日記¹⁴⁸, hipótesis que está volviendo a ganar terreno. Esta tesis tiene pocos elementos para aceptarla, pero también escasean los puntos en contra¹⁴⁹.

Enchi la comparte, basándose en el hecho de que es el *monogatari* de la época, entre los que han perdurado, que más parecidos tiene con el *Genji*. Como la propia autora nos cuenta en su diario cuánto lo amaba, a Enchi le parece natural pensar que creó una obra en que elaboraba partes de él según un gusto personal.

¿Cuál es la trama y el tema de este *monogatari*? Sus primeras palabras introducen en seguida el tema: se trata del amor que no deja dormir, que condena

¹⁴⁶ Traducción parcial en inglés: *The tale of Nezame. Part 3 of Yowa no nezame*, por Carol Hochstedler, Ithaca: New York, China-Japan Program, 1979.

¹⁴⁷ Donald Keene, *Seeds in the heart. Japanese literature from earliest times to the late sixteenth century*, New York, Columbia University Press, 1999, p. 530.

¹⁴⁸ Traducción española: *Sueños y ensoñaciones de una dama de Heian*, Girona, Atalanta, 2008.

¹⁴⁹ D. Keene, *Seeds*, cit., p. 530.

a sufrir pero que no se puede evitar, considerado por la autora la clase más rara de amor¹⁵⁰.

Nezame es una muchacha extraordinariamente hermosa, y además dotada de un talento musical otro tanto grande. Una noche un ángel se le aparece en un sueño y le enseña a tocar una melodía especial. Vuelve a aparecer una noche del año siguiente y termina de enseñársela, y antes de desaparecer le predice que tendrá una vida difícil. En el resto de la historia, sin embargo, el elemento sobrenatural ya no aparece y la narración se desarrolla en un *domesuchikkuna purotto* ドメスチックナプロット (historia familiar), como observa Enchi¹⁵¹.

Nezame es la hija menor, y la favorita, de un príncipe imperial que ha dejado su posición para hacerse monje¹⁵². Tiene dos hermanos varones y una hermana, Ōigimi 大君, a quien supera tanto en hermosura como en talentos, y que al principio de la historia está a punto de casarse. El novio es Naidaijin 内大臣, escogido por su padre, joven, guapo, noble y con un cargo importante.

Sin embargo, sucede algo que lo destroza todo: por temor a que Nezame lleve un influjo malo en la boda de su hermana, porque es un año astrológicamente nefasto para ella¹⁵³, es enviada a una casa en la periferia de la capital. Una noche, un joven caballero pasa por allí mientras ella está tocando el *koto* 琴 (arpa japonesa) y queda fascinado. Al acercarse para averiguar quién es,

¹⁵⁰ *Idem*, p. 531.

¹⁵¹ *Yowa no nezame ni tsuite* (Sobre *Yowa no nezame*), posdata a *Yasashiki yoru no monogatari*, Tokio, Shūeisha, 1985, p. 172.

¹⁵² La costumbre de convertirse en monjas, o monjes, era común en la aristocracia de Heian. Para las mujeres, era a menudo un medio de escapar de situaciones inseguras o dolorosas, como veremos en los casos de Onna Sannomiya y Fujitsubo narrados en el *Genji*. Para los hombres, era con más frecuencia una forma de prepararse a la muerte, y había varios niveles de involucramiento. El más blando era el que vemos en este caso: vestirse de monje, afeitarse la cabeza, dedicarse a la lectura de los *sūtra*, pero quedarse en casa propia y mantener unos vínculos con el mundo. Cf. Francine Hérail, *La cour du Japon à l'époque de Heian aux X et XI siècles*, Paris, Hachette, 1995, p. 186.

¹⁵³ La astrología tenía un papel importantísimo en la vida del periodo Heian. Determinaba los años, los días, e incluso las direcciones, faustas o nefastas, y por lo tanto su influencia en la vida diaria era enorme.

también queda fascinado por su hermosura, entra en la casa y pasa la noche con ella. Lo trágico es que el joven es Naidaijin y que cada uno de los dos ignora la identidad del otro.

Después de esta noche, Nezame queda embarazada y, simulando una enfermedad, se oculta en un lugar aislado. Allí da a luz a una niña, que es confiada a la madre de su amante. Pese a sus precauciones, su padre, sus hermanastros y su hermana se enteran del secreto y su hermana empieza a detestarla, también porque su esposo sigue pensando en ella. Esta última se queda con su padre, que sigue queriéndola, en su casa en las afueras de la capital. Pese a su hermosura y a sus dotes, después de este escándalo no tiene muchas oportunidades de casarse. El emperador la quisiera como concubina, pero el padre no la deja ir, temiendo las habladurías y los problemas que podría tener. Prefiere dar su mano al Regente, mucho mayor que ella, pero muy enamorado, que puede hacerla feliz.

Poco antes de la boda, Naidaijin vuelve a ver a Nezame, no soportando la idea de quedar separado para siempre de ella, y la deja otra vez embarazada. El Regente, aunque sabe que el hijo no es suyo, le acepta y le cuida con cariño, y la vida matrimonial de ambos es feliz, hasta que él muere.

Mientras tanto, Naidaijin también ha enviudado. Su esposa se ha reconciliado con su hermana, pero muere de dolor por el segundo matrimonio de él con la joven Onna Ichinomiya 女一宮, dejando a una hijita que es acogida por Nezame. En estas circunstancias, podrían volver a unirse sin obstáculos. Es lo que él le pide, pero el afecto por el marido difunto ha cambiado los sentimientos de Nezame, que le rechaza. Sin embargo, Naidaijin sigue atormentándola con sus celos, porque el emperador la corteja con una tremenda insistencia. Frente al persistente rechazo de ella, el emperador decide cuidar de su hijo, acogiéndolo a la corte, y desarrolla hacia él una atención al límite de la pedofilia. Como la última parte falta, no conocemos la conclusión de la historia, aunque en el pasado se hicieron intentos de reescribirla.

Yowa no nezame es considerada una obra maestra de la literatura de Heian, sólo segunda al *Genji*, por su excepcional modernidad: hay poca acción y muchísima atención a la vida interior de los personajes, que es analizada con gran realismo y profundidad. En particular, es la primera obra de la literatura mundial en concentrarse en el tratar con madurez sobre los sentimientos y pensamientos de una mujer¹⁵⁴.

¿Qué fue lo que a Enchi le llamó la atención en este *monogatari*? Una vez más, se trató en primer lugar de una cuestión de empatía. Apreciando en gran medida la obra por su capacidad para transmitir la vida (aunque detecta defectos en ella, como por ejemplo, muchas repeticiones y desorden en las entradas y salidas de los personajes), le dolía que una parte se hubiera perdido y que, por esto, hubiera disfrutado de menor consideración que otras obras de la misma época mucho menos logradas en este sentido¹⁵⁵. También nos cuenta que lo que más le llamó la atención en la obra, desde la primera vez que la leyó, fue la parte de la juventud de la protagonista y de su vida de casada, y en particular el papel del marido. Este hombre, por ser capaz de un amor paternal por su joven esposa, muestra "un feminismo que no aparece mucho en la novela japonesa"¹⁵⁶.

Creo que este punto del amor paternal es fundamental, dada la relación de Enchi con su padre. La propia actitud de la escritora hacia el amor, como ella misma escribió en *Onna no himitsu*, era pasiva, más de hija que de mujer adulta¹⁵⁷. Por eso estoy convencida de que encontró en este texto la representación de la clase de amor que buscó sin encontrarla nunca en su vida, y que la primera historia de amor verdadero que escribió es esta. No se trata de una

¹⁵⁴ D. Keene, *Seeds*, cit., p. 531.

¹⁵⁵ *Yowa no nezame*, cit., p. 176. Las obras son: *Sagoromo monogatari* 狭衣物語 (Historia de Sagoromo) y *Torikaebaya monogatari* 取り替えばや物語 (literalmente: Historia de "¡Ojalá pudiera cambiarlos!"). La primera es la historia del amor infeliz del general Sagoromo por su prima Genji no Miya 源氏の宮. La segunda es la historia de dos hermanos, mujer y varón, que manifiestan cada uno las capacidades del género opuesto, hasta que el padre decide hacerles creer a todos que la hija es un hombre y el hijo una mujer.

¹⁵⁶ *Idem.*

¹⁵⁷ *Onna no himitsu*, cit., en Sunami Toshiko, *Enchi Fumiko ron* (Ensayo sobre Enchi Fumiko), Tokio, Ōfū, 1998, p.10.

reescritura con el simple objetivo de ser fieles al texto, como la propia autora declara: lo que quiere es transmitir al lector tanto su afecto por *Nezame* como el hecho de haber escrito la parte perdida como si fuera una obra suya¹⁵⁸.

Vamos a ver qué cambia Enchi respecto al texto original, y qué mantiene. El cambio más evidente reside en la extensión: la novela de Enchi es de 163 páginas, frente a un texto original unas cuatro veces más amplio. Sin embargo, en este breve espacio tenemos contada toda la historia. Otro cambio que se nota a primera vista reside en los nombres de los protagonistas: Nezame es llamada Ayanohime 綾の姫, Naidaijin es Munehira 宗平, y Ōigimi es Kurehahime 呉羽姫.

Además, Enchi añade el punto de vista de unos personajes secundarios. Se trata de Wakanomae 若の前 y Chitose 千歳, dos *shirabyōshi* 白拍子 (bailarinas disfrazadas de hombres), invitadas por el Regente a dar espectáculos para Ayanohime, dándole así un pretexto para acercarse a ella. Estos personajes también tienen la función de impulsar a Ayanohime a casarse, hablando bien del Regente con Tainokimi 対の君, la prima y dama de compañía de ella, que está siempre a su lado¹⁵⁹. Después de hablar con ella, Ayanohime decide casarse y llega al matrimonio bien dispuesta, a diferencia de lo que le pasa a Nezame¹⁶⁰.

Otra diferencia es particularmente significativa: en *Maschere di donna* Enchi citaba un episodio de *Nezame* de posesión fingida, en que la segunda esposa de Naidaijin enferma y su madre, la emperatriz, difunde el rumor cargando la culpa sobre el espíritu vivo de Nezame. Ella está aterrada por lo que los demás, y sobre todo, Naidaijin pueden pensar de esto.

Enchi citaba el episodio para hablar de otro aspecto de las posesiones, las que se desvelan como falsas o fingidas por interés, pero aquí incluso reduce esta posibilidad a un rumor. Los lectores sabemos que la verdad es otra: Kurehahime había enfermado bastante tiempo antes, por los celos y la falta de amor de su

¹⁵⁸ *Yowa no nezame*, cit., p. 176.

¹⁵⁹ Noguchi Hiroko, *Enchi Fumiko*, Tokio, Bensei shuppan, 2010, p.211.

¹⁶⁰ *Idem*, p.212.

marido, y su muerte sucede casi inmediatamente después de la confesión que él le hace, contándole por primera vez toda su historia de amor con su hermana. Aún más trágico es el hecho de que esto sucede en el momento en que Kurehahime está empezando a reconciliarse, por lo menos con ella. Tampoco en los rumores la persona sospechosa es Ayanohime: después de la muerte de Kurehahime, se difunde la habladuría de que la culpa fue de las maldiciones de la emperatriz, no de su hermana.

Al enterarse de esto, Ayanohime se aterra por la posibilidad de que las maldiciones también le puedan afectar a ella o a sus hijos, y esto contribuye a su decisión de cortar cualquier vínculo con Munehira. Así, la forma de tratar sobre el tema de la posesión cambia por completo, y su presencia, real o supuesta, no es una señal de revuelta, sino que termina integrándose en el proceso de maduración de la protagonista¹⁶¹.

Por otro lado aparece, cosa rara, el espíritu vivo de un hombre¹⁶²: cuando Ayanohime está por dar a luz a su hijo, los monjes diagnostican la presencia de los celos de un hombre que le hacen muy duro el parto. De hecho, en cuanto Munehira llega y se queda con ella, logra en seguida dar a luz. A diferencia de lo que hemos visto en el *Genji* y en *Maschere di donna*, tanto en esta novela como en su hipotexto los celos masculinos reciben más atención que los femeninos.

También hay otro cambio, pero de menor importancia: las atenciones del emperador hacia el hijo de Nezame-Ayanohime son sustituidas por atenciones

¹⁶¹ Uesaka Nobuo cree que la ausencia casi total de historias de posesiones en esta obra se debe al deseo de Enchi de evitar superposiciones de contenido con *Namamiko monogatari*, que estaba escribiendo en el mismo periodo, lo que evidencia la importancia de estos momentos. En *Enchi Fumiko-sono 'Genji monogatari' henshō* (Enchi Fumiko: su forma de reflejar a *La historia de Genji*), Tokio, Yūbun shoin, 1993, p. 234.

¹⁶² Doris Bargen trae unos ejemplos de posesiones de espíritus de hombres en el *Genji*, en los casos de Onna Sannomiya y de Ukifune 浮き舟, ya que la persona poseída se sirve del carisma de otra, que es casi siempre una mujer admirada, pero también puede ser un hombre con quien tiene un vínculo afectivo fuerte. En *A woman's weapon*, cit., ps. 180-95.

hacia la mayor de sus tres hijastras, que ha entrado en el servicio de la corte, y son un medio para acercarse a ella, no para consolarse.

El último cambio de Enchi tiene lugar en el final. Después de todo, los amantes volverán a reunirse, pero por la voluntad del marido de Ayanohime, que tiene miedo a que se quede desamparada después de su muerte. Poco antes de morir, hace llamar al hombre y le hace prometer que cuidará de su esposa y de sus hijas cuando él ya no esté, junta las manos de ambos y poco después muere, ya sereno.

Con respecto a la estructura, *Yasashiki yoru no monogatari* está dividida en cinco capítulos. En el primero se nos cuenta, en una larga digresión, la historia de Ayanohime, que en este momento ya ha tenido a su primera hija y se encuentra con su padre y Tainokimi. En el segundo el Regente va a visitar al padre de Ayanohime y termina espiando a ella mientras está junto a un desesperado Munehira. El tercero cuenta la preparación del matrimonio y la primera noche. El cuarto narra la situación complicada en que los protagonistas siguen a pesar del matrimonio, y se concluye con un discurso del Regente a Ayanohime, invitándola a no estar lejos de Munehira en consideración de su futuro, cuando él ya no esté. El quinto se extiende desde el segundo parto de Ayanohime hasta la muerte del Regente, que en sus últimos instantes junta las manos de ella y de Munehira.

4.2 Los personajes y sus relaciones

En su adaptación, Enchi no se aleja mucho de la caracterización de los personajes por la autora de *Nezame*. La protagonista es descrita como la clásica heroína de *monogatari*, dotada de belleza y talentos excepcionales (o *ruinai* 類な い, "incomparables", una palabra que aparece a menudo para describirla). En esto también se parece a unos protagonistas masculinos, como Genji o Fujiwara no Nakatada 藤原仲忠, el protagonista de *Utsuho monogatari* 宇津保物語

(Historia del árbol hueco)¹⁶³, pero Enchi observa que, como es una protagonista femenina, su excepcionalidad no la salva del destino de sufrir por amor¹⁶⁴.

La excepcionalidad de la protagonista tampoco significa que sea un personaje incapaz de evolución, como no lo es Genji. Es más, es justamente este proceso lo que le llama la atención a Enchi.

Al principio de su historia, Ayanohime es una adolescente inocente, pero esto cambia cuando Munehira se enamora de ella. El enamoramiento también es narrado en la manera típica de los *monogatari*, que refleja las costumbres de la época: el hombre se enamora de una mujer al espiarla (*kaimamiru* 垣間見る) sin que ella se dé cuenta, y puede pasar, como en este caso, que entre en la casa y haga el amor con ella tomándola por sorpresa. En una palabra, que la viole.

Doris Barga subraya la afinidad entre el *kaimami* y la caza, evidente en un episodio de los *Cantares de Ise* en que el protagonista está yendo a la caza, cuando ve a dos espléndidas hermanas y sublima la agresividad de querer "apoderarse" de ellas enviándoles un poema. En la época del *Genji*, y posteriormente, espiar a una mujer se había convertido en una astucia necesaria, dada la vida encerrada que ellas llevaban, y formaba parte del placer estético¹⁶⁵. Sin embargo, para las mujeres su sentido no cambiaba. Esperanza Ramírez-Christensen incluso lo amplía definiendo esta experiencia como la primera experiencia de la sociedad, y de su lugar en ella, "at once fixed - in their familial roles - and tenuous (a role is not a proper identity)" ¹⁶⁶, y atribuye al descubrimiento de ser "objetivada" que es su consecuencia la producción literaria de carácter autobiográfico de las mujeres de Heian, como medio de construirse una identidad. Pero ¿cómo las escritoras de la época veían esta

¹⁶³ Traducción inglesa: *The tale of the cavern* por Uraki Jirō, Tokio, Shinozaki shorin, 1984.

¹⁶⁴ *Yowa no nezame*, cit., p. 173.

¹⁶⁵ D. Barga, *A woman's weapon*, cit., p. 2.

¹⁶⁶ Esperanza Ramírez-Christensen, *Self-representation and the patriarchy in Heian female memoirs*, en *The father-daughter plot*, cit., ps. 53-54.

"ofensa a su integridad", como la define Borgen? ¿Y cómo la ven la autora de *Nezame* y *Enchi*?

En el *Genji* hay, entre otros, un episodio particularmente significativo: el protagonista acoge en su casa a Murasaki, huérfana de madre y desprotegida, y la cría hasta sus catorce años. Entonces se casa con ella y naturalmente se acuesta con ella, lo que le produce una tremenda sorpresa, por ser algo totalmente inesperado e imprevisto. Sin embargo, ella sigue amándolo, al parecer, sin demasiadas contradicciones.

Nezame también ama a Naidaijin, pero al mismo tiempo siente hostilidad hacia él y es consciente de que con él no sería feliz. Es el amor de que es imposible liberarse, aunque haga sufrir, acerca de que la autora había planeado tratar. Sin embargo, ella tiene la oportunidad de ser feliz con otro hombre, que la ama de una forma totalmente diferente: es decir, con una generosidad ilimitada. Así, esta autora introduce un cambio: sigue sintiendo posible el amor que se presenta de forma repentina y no escogida, pero simultáneamente presenta una alternativa positiva.

Podemos leerlo como una forma encubierta de rebelión, como si la conciencia femenina evolucionara poco a poco en la representación de la violencia sufrida y considerada algo normal en el entorno. También en *Hamamatsu chūnagon monogatari* 浜松中納言物語 (Historias del Consejero Mediano de Hamamatsu), atribuido a la misma autora, y en su diario, se presentan amores no consumados, lo que Andrea Maurizi ve como una forma de resistencia¹⁶⁷. El sentimiento de rechazo se expresará sin ambigüedades dos siglos después, ya en plena decadencia de la hegemonía de la corte, en una autobiografía femenina, *Towazugatari* 問わず語り.¹⁶⁸

¹⁶⁷ Andrea Maurizi, *La felicità negata: immagini femminili nello 'Hamamatsu chūnagon monogatari'*, en *Atti del XXV convegno AISTUGIA*, Venezia, 2001, ps. 430-31.

¹⁶⁸ Traducción inglesa: *The confessions of Lady Nijō*, por Karen Brazell, Stanford, Stanford University Press, 1973.

Enchi no llega tan lejos, lo que hubiera significado revolucionar el subtexto: acepta esta dualidad propuesta por la autora y profundiza el tema de la confrontación entre estas dos clases de amor. Parece que su idea, como la de la autora, es que saber amar de una forma o de otra es una cuestión de madurez. También están en juego las relaciones con los demás: Nezame-Ayanohime acepta casarse sin amor para recuperar el cariño de su hermana; Naidaijin-Munehira evita encontrarla para no herir los sentimientos del Regente, avergonzándose profundamente de dejarse arrastrar por la pasión frente a la nobleza de él. Ambos están en lucha consigo mismos, pero quien gana realmente en la lucha contra la pasión ciega es ella: Munehira nunca creará a fondo que la ética puede ser más fuerte que la pasión. Es en esto donde Ayanohime tiene la capacidad de evolucionar, mientras que su amante se queda inmóvil. Es más, su segunda esposa, la princesa Onna Ichinomiya, tiene un alma noble y cierto parecido con Ayanohime, así que él tendría posibilidades de consolarse, como él mismo admite (p. 154), pero no tiene la capacidad de lograrlo.

La diferencia entre estas dos formas de amar se hace explícita la primera noche de bodas, cuando el Regente le dice en seguida a Ayanohime que se da cuenta de su diferencia de edad y que no le importa si ella no le considera un marido (p. 80). También hay unas reflexiones de Tainokimi:

"Tainokimi sentía que el profundo afecto de Takamine 高峰 [el nombre del Regente] por Ayanohime, e incluso por Komatsugimi 小松君 [el hijo de Ayanohime y Munehira], aun a sabiendas de que no era su hijo, se había convertido en un amor tan suave como la luz de la primavera y caía como ésta sobre ellos. En este mundo los hombres a quienes no les gusten las mujeres son pocos, pero hasta ese año ella nunca había visto a uno tan profundo como para poner su ego en el segundo lugar después del amor. Incluso el amor incesante del *Dainagon* 大納言 Munehira [...], de su punto de vista, después de todo se presentaba en primer lugar como un deseo típico del hombre. Ella pensaba que, de no ser así, las relaciones con su mujer hubieran tenido que aligerarse un poco más, después del casamiento de Ayanohime" (p. 128).

Los propios personajes expresan directamente sus sentimientos, reflexionando o hablando. Cuando Takamine, espiando a Ayanohime, ya enamorado de ella, ve a Munehira llegar, piensa:

"¿Ella no será la encarnación de un *bodhisattva*? Es demasiado hermosa, demasiado bella para ser una persona de este mundo. Realmente es comprensible que el *Dainagon* siga queriéndola aunque ya es el marido de su hermana. ¿Y cómo se explica que yo, aunque los he visto con mis ojos, no tenga la menor sensación de celos? ¿Es que ya he perdido mi virilidad? No, no, es otra cosa. Es que Ayanohime, con su rara belleza y su pureza, purifica hasta una relación que debería de estar prohibida" (p. 62).

En cambio, así Munehira expresa sus sentimientos hablando con Tainokimi, que le refiere el rechazo de Ayanohime:

"Todas las noches, cuando estoy despierto a medianoche, pienso en ella y mi destino me parece el paraíso y el infierno a la vez" (p. 155).

El amor que no deja dormir, el amor como una condena del destino, del *monogatari* antiguo, termina siendo sólo el suyo. Sin embargo, también es cierto que él no recibe un amor tan grande como para poder consolarle de lo que ha perdido. Frente a una pasión como la suya, sólo un amor de la misma fuerza, o de una mujer superior a Ayanohime (lo que sería casi imposible, ya que ella es la mujer ideal), podría hacerle cambiar de idea.

Sin embargo, Noguchi Hiroko juzga "artificial" el gran amor del Regente por Ayanohime. Cuando ella está arriesgando la vida en el parto y él acepta hacer llamar a su amante para ayudarla, el pasaje le parece excesivo¹⁶⁹. En cambio, Okuno Takeo ve en este personaje a un hombre con quien los demás hombres pueden identificarse, y no le parece poco creíble que un hombre de

¹⁶⁹ Noguchi H., *Enchi Fumiko*, cit., p. 215.

poder y digno se arrodille (como un personaje de Tanizaki Jun'ichirō 谷崎潤一郎 [1886-1965], más que un héroe de *monogatari*) frente a la hermosura de una mujer¹⁷⁰. La diferencia de género de los dos críticos tiene ciertamente su papel en estas opiniones distintas.

Ayudada por este amor, la protagonista completa su maduración al aprender a controlar las fuerzas del destino y a pensar como una madre. Enchi describe así este proceso:

"Había empezado a partir de un acto indigno, pero era el primer hombre que hubiera conocido y tampoco Ayano-hime pensaba con rencor en Munehira, tan elevado en su linaje como excelente en su cultura, y el hombre más guapo de la época. Sin embargo, ella había empezado a sentirse envuelta por las mangas del afecto rico y sin vacilaciones de Takamine, no inferior, más bien, entonces realmente superior al de Munehira. En ese periodo en Ayano-hime, que ya tenía un aspecto de belleza deslumbrante y un raro talento musical acompañados por un corazón tierno, se había desarrollado finalmente la autonomía para escoger lo que hay que aceptar y lo que hay que rechazar. [...], como finalmente había estado criando a su hijo como una madre, tomó la firme decisión de no violar nunca el deber de mantenerle oculto lo desagradable, cualquier casualidad que se presentara" (ps. 145-46).

El padre se parece al Regente en su honradez y en su cariño generoso y atento por su hija. Hay una escena en que Enchi nos presenta a los dos hombres juntos, hablando de Ayano-hime, felices por el amor que le tienen (ps. 138-40). Kurehime es representada como más fea y mucho menos dotada que su hermana, pero no como una mujer mala, aunque tiene un comprensible rencor hacia ella y su marido.

¹⁷⁰ Okuno Takeo, *Kaisetsu* (Comentario), en *Yasashiki*, cit., p. 183.

4.3 El cronotopo

El tiempo es tratado de forma menos libre de lo habitual en Enchi, siguiendo el modelo del texto original. Hay pocas anacronías y los acontecimientos importantes siempre son acompañados por su fecha. Con respecto al espacio, hay otra vez prevalencia de los espacios cerrados y, los cambios de lugar siempre son señalados por una descripción del entorno natural. Descripciones de esta clase son pocas, y en esto también Enchi sigue el subtexto, en que las descripciones de la naturaleza son pocas para un texto de Heian¹⁷¹.

4.4 Aspectos semánticos

En este caso también, Enchi mantiene la fidelidad a su hipotexto en varios aspectos: uno es la fiabilidad de la narradora omnisciente, que nos deja entrar sin ambigüedades ni máscaras en la mente de sus personajes. Otro, que coincide con su costumbre, es la importancia de los diálogos como medio para hacer avanzar la narración y revelar sorpresas.

El ejemplo quizás más importante es el descubrimiento del segundo embarazo de Ayanohime y de que Takamine sabe que el hijo no es suyo, pero está igualmente dispuesto a acogerlo. Todo ello transcurre a través de tres diálogos: en el primero, entre Munehira y Chitose, Munehira se entera del embarazo de Ayanohime. En el segundo, entre Munehira y Chūjō 中将, uno de los hermanos de ella, Munehira le pide a este último que intente aclarar el asunto, ya que ha pasado tan poco tiempo del matrimonio que él sospecha que el hijo es suyo. En el tercero, entre Takamine y Chūjō, salen a la luz la verdad sobre el embarazo de Ayanohime y el amor de su esposo por ella.

Tanto en los diálogos como en la narración, Enchi utiliza el idioma moderno. También cambia la ortografía de los *kana* 仮名, es decir, de los caracteres fonéticos (*kanazukai* 仮名づかい) clásica a moderna, como precisa en

¹⁷¹ D. Keene, *Seeds*, cit., p. 532.

una nota al final del texto. Será en *Namamiko monogatari*, como veremos, cuando el uso de un texto clásico (aunque en este caso el texto será un falso) le plantee el problema de encontrar un idioma más ajustado a él.

Por otro lado, se puede observar una continuidad con la literatura de Heian en los recursos estilísticos y retóricos. En la literatura de la época eran típicas las descripciones referentes a la belleza de la protagonista femenina, que significaba fundamentalmente la hermosura de su cabellera. También hay unos poemas citados en el texto para destacar los sentimientos de un personaje en cierto momento, aunque son escasos en número. En esto Enchi, más que modernizar un texto clásico, respeta el estilo de la autora de *Nezame*, que utiliza relativamente poco los poemas.

4.5 El juicio de la crítica

Yasashiki yoru no monogatari fue publicada de enero a diciembre de 1960 en la revista *Fujin no tomo* 婦人の友 (El amigo de las damas) y dos años después como libro. Esta obra ha quedado bastante desapercibida, a tal punto que no he logrado encontrar nada sobre su recepción al ser publicada. El material crítico también es muy escaso: sólo los ensayos ya citados de Noguchi, Uesaka y Okuno. De éstos, los que han analizado más a fondo el texto son los de Noguchi y Okuno, llegando, como hemos empezado a ver, a conclusiones opuestas.

Noguchi ve esta novela como un intento fracasado, ya que entre los dos móviles de Enchi (el afecto por la obra original y el deseo de escribir su parte perdida como una obra propia) se produce una contradicción. Manipulando el texto original, ha acelerado procesos (como la rapidez con que Ayanohime acepta el amor de su marido) o anticipado acontecimientos, como la pasión del emperador por la protagonista, que en este nuevo contexto pierde gran parte de su significado dramático. La conclusión de Noguchi es dura en extremo: el

intento de Enchi ha sido un fracaso que ilumina por contraste los logros del texto original¹⁷².

Por el contrario, el juicio de Okuno es muy positivo: inserta *Yasashiki* entre las obras de Enchi inspiradas en la época de Heian, junto a *Maschere di donna* y *Namamiko monogatari*, para afirmar que es la mejor de las tres. Respecto a *Maschere*, Enchi, al inspirarse al *Genji*, no hubiera podido llegar más lejos de *Nonomiya ki*, ya que el *Genji* es demasiado perfecto para poder ser imitado en su totalidad. Respecto a *Namamiko*, le parece que Enchi corre el riesgo de caer en un juego vacío. En cambio, con *Yasashiki yoru no monogatari*, el talento de novelista, la cultura clásica y sentimientos vivos se funden¹⁷³. De su opinión positiva sobre el personaje del Regente (que le parece indicar un cambio en la idea de amor de Enchi) ya he hablado.

De todos modos, una cualidad incuestionable de esta novela es su capacidad de recrear la atmósfera de una época en una narración totalmente ficcional, algo que Bellonci emprenderá mucho más tarde, hacia el final de su carrera.

¹⁷² Noguchi H., *Enchi Fumiko*, cit., p.216.

¹⁷³ Okuno T., *Kaisetsu*, cit., ps. 182-84.

Capítulo 5. Una mujer como símbolo de una época: **Rinascimento privato**

5.1 Premisa: ¿por qué "Rinascimento" y por qué "privato"?

Esta novela es la última obra de Bellonci y presenta peculiaridades bastante diferentes de las que hemos visto hasta ahora en su técnica y estilo: es su paso definitivo, y el más maduro, al género de la novela en sentido estricto. El punto de ruptura con la técnica que le conocemos fue, como ya he dicho, *Delitto di Stato*, con su intervención de personajes inventados en un fondo histórico minuciosamente reconstruido y su narrador en primera persona. En esta novela encontramos la misma clase de narración y un personaje inventado con un papel importante, el sacerdote inglés Robert de la Pole, pero la protagonista y narradora es uno de los personajes históricos más amados por Bellonci, Isabella d'Este.

El material de la narración, el punto de vista de la autora sobre su personaje y su época sustancialmente no han cambiado desde *Isabella fra i Gonzaga*, pero sí cambia radicalmente la perspectiva: confiar la narración a la propia protagonista significa mirar su vida desde dentro, desde su interioridad, antes que desde su posición en su familia o en su momento histórico.

Sin embargo, Isabella no es un individuo aislado ni corriente, sino que para Bellonci es "l'emblema stesso del Rinascimento" ("el propio emblema del Renacimiento")¹⁷⁴. La propia autora también nos explica el significado de "privato": "un osservatorio che non trascurando la visione precisa dei fatti è soprattutto rivolto a scoprire passioni ed emozioni soggettive" ("un observatorio que, aunque no descuida la visión precisa de los hechos, está dirigido sobre todo a descubrir pasiones y emociones subjetivas")¹⁷⁵. Esta importancia dada a la subjetividad femenina es una de las características que Bellonci comparte, como veremos, con las autoras italianas de novelas históricas.

¹⁷⁴ En Bellonci, *Opere*, cit., *Note ai testi*, p.1526.

¹⁷⁵ *Idem*, p. 1529.

5.2.1 Aspectos sintácticos: la trama y la estructura

La trama de la novela está constituida por los hechos de la vida de Isabella, tal y como los conocimos en *Isabella fra i Gonzaga*, por lo que no me voy a detener en detallarlos.

Con respecto a la estructura, está dividida en siete capítulos, cuyos títulos se refieren a periodos de la vida de Isabella, vistos desde los hechos (*Armata di solo scudo*, *Fuggire per tornare*, *Roma Roma*) o desde una perspectiva interior (*Misura di giovinezza*, *Coraggiose paure*, *Federico anima mia*, *Per non morire di malinconia*).

En la narración se insertan las doce cartas de Robert de la Pole, que tienen la función de

"controcanto critico e storico, per introdurre nel racconto quelle informazioni, quei punti di vista, quelle dimensioni 'altre' che non potevano appartenere all'angolo visuale della sola Isabella" ("contrapunto crítico e histórico, para introducir en el relato aquellas informaciones, aquellos puntos de vista, aquellas 'otras' dimensiones que no podían pertenecerle sólo a la visión de Isabella")¹⁷⁶.

Al mismo tiempo, las cartas introducen una cultura diferente, menos refinada que la de Isabella y de su mundo, pero más capaz de entender ciertos aspectos del carácter de ella, como veremos.

¹⁷⁶ E. Ferrero, *Introduzione*, cit., p. XVIII.

5.2.2 *Los personajes y sus relaciones*

En la idea que Bellonci tiene de los personajes de la novela casi no hay diferencia respecto a *Lucrezia Borgia* e *Isabella fra i Gonzaga*, pero la narración homodiegética permite profundizar unos aspectos, o aparecen personajes nuevos, o se hace más necesario por mi parte tratar sobre personajes y relaciones ya aparecidos. Por esto he decidido limitarme a tratar acerca de estos aspectos, en lugar de repetir descripciones que ya he hecho antes.

La narración homodiegética destaca en primer lugar la vitalidad tempestuosa de Isabella. Ella se describe así al inicio:

"Sempre sono trascinata fuori di me dalla *tempesta di vivere* [...]. Una forza struggente mi prende alle viscere: costruttiva o devastatrice non mi è dato di sapere; è *senza regola*, almeno apparente"
("Siempre soy arrastrada fuera de mí misma por la *tempestad de vivir* [...]. Una fuerza vehemente me captura desde dentro: no puedo saber si es constructora o devastadora; *es sin norma*, al menos aparente") (p. 843; las cursivas son mías).

Pero esta vitalidad no es algo que se oponga a la racionalidad, ni que la derrote. Desde niña, Isabella no sólo ama la vida, sino que también quiere conocerla totalmente: "Voglio vedere tutto, e ci riuscirò" ("quiero verlo todo y lo lograré") le dice a Pico de la Mirandola con ocho años, cuando él la encuentra mirando una riña de estudiantes en que Robert de la Pole queda herido y la ve por primera vez.

No debe de ser casual que el deseo de *ver* la lleve a *ser vista* y a suscitar la rara pasión del hombre por esta niña tan especial. Isabella está haciendo dos cosas prohibidas para una mujer, y mucho más para una niña: buscar abiertamente lo que quiere y llamar, aunque involuntariamente, la atención ajena.

En su amor por la vida hay un deseo ardiente de comprensión, pero también de apropiación. En este último aspecto algo sale derrotado: la empatía, como demuestran perfectamente varios episodios¹⁷⁷, entre los cuales aparece el del Cupido de Miguel Ángel, también narrado en *Lucrezia Borgia*.

Cuando el Valentino invadió el ducado de Urbino y sus señores, el duque Guidobaldo de Montefeltro y Elisabetta Gonzaga (cuñada y amiga queridísima de Isabella) fueron obligados a huir, Isabella le pidió a su enemigo la estatua del Cupido, no para devolverla a su cuñada, sino para sí misma.

En *Lucrezia Borgia* Bellonci explica este gesto con "la passione senza pudore del collezionista" ("la pasión sin pudor del coleccionista") y el lector percibe su juicio negativo. En *Rinascimento privato* conocemos esta historia a través de una de las cartas de Robert de la Pole, que en cambio expresa admiración por su temperamento "selvaggio" (salvaje) que sabe convertir los deseos en "una specie di diritto" ("una clase de derecho").

La palabra "selvaggio" y esta clase de comprensión son ajenas al entorno cultural de Isabella, pero no al del inglés, que justamente por esto sabe comprenderla. Incluso llega a citar las palabras de Elisabetta: "Sono contentissima di saperlo in vostre mani più che in mano di chiunque" ("me alegro muchísimo de saberlo en vuestras manos más que en las de cualquiera") y

"mi duole che non lo abbiate chiesto quando era ancora mio:
sarebbe stata una gioia regalarvelo"

¹⁷⁷ Susanna Scarparo, en el artículo que ya he citado, afirma que en *Isabella fra i Gonzaga* la autora destaca mucho más la escasa empatía de Isabella (p. 233, n.13), pero no coincide con esta interpretación. Véanse también el episodio en que Isabella se preocupa más por la política que por el dolor de su embajador Baldesar Castiglione a la muerte de su esposa (narrado sólo en *Rinascimento privato*), o el comportamiento de Isabella durante el saqueo de Roma, narrado tanto en *Isabella fra i Gonzaga* como en *Rinascimento privato*. Los hechos, naturalmente, son los mismos: Isabella negocia el precio de la liberación de los rehenes, sin cuidarse del hecho de que esto pueda hacerla parecer interesada, ya que su hijo Ferrante forma parte del ejército de los liberadores, y sólo se da cuenta en un segundo momento.

("lamento que no me lo hayáis pedido cuando todavía era mío: me hubiera alegrado mucho de regalároslo")

no para criticar a Isabella, sino para confirmar su admiración por ella.

"Una ragione di vita si alza proclamata dal vostro amore delle cose che hanno in sé il movimento della bellezza; e ciò rivela tanto del vostro ingegno che pochi reggerebbero ad una parità con voi"

("Una razón de vida se levanta proclamada por vuestro amor a las cosas que tienen en sí el movimiento de la hermosura; y esto revela tanto de vuestro ingenio que pocos lograrían una igualdad con vos") (p. 925).

Este episodio (el único, de los que nos revelan un lado negativo de Isabella, no contado directamente por ella) nos habla de dos aspectos fundamentales de su carácter: su escaso calor humano y su creencia de tener derechos sobre el mundo.

La palabra "diritto" (derecho) también aparece en la apertura de la novela: hablando de sus recuerdos de infancia, dice:

"Di allora conservo immagini disunite e un gran fiato di energia che mi dava una sorta di *diritto all'invincibilità*"

("De entonces guardo imágenes fragmentadas y un gran aliento de energía que me daba una clase de *derecho a la invencibilidad*") (p. 844; cursiva mía).

Aunque esta idea es derribada por la vida, su sentido de dominación y de tener derechos no desaparece para nada: de hecho, el episodio del Cupido es posterior a este cambio de perspectiva, que ella coloca en 1500, cuando los franceses de Luís XII invadieron a Milán e Italia empezó a ser amenazada por los poderes extranjeros.

En la cita de arriba aparece otra palabra clave para comprender a Isabella: "energía". A propósito de este concepto, hablando de las piedras ella escribe que "hanno energia [...], una parola [...] che mi sommuove sempre" ("tienen energía [...], una palabra [...] que me estremece siempre"). La energía es algo que nunca la abandona y es su forma de hacer frente a las dificultades de la vida. Isabella sobresale en combatir o adaptarse sin perder su integridad cuando es inevitable, y no la vemos rendirse nunca, ni siquiera al destino.

Cuando Francisco I de Francia amenaza a Mantua, ella se pregunta angustiada si la profecía de un astrólogo, que había previsto exilio para la familia Gonzaga, acertaría, pero dar forma a su inquietud la ayuda a volver en sí misma: "persuasa che ogni oroscopo si può capovolgere se la ragione interviene [...]" ("convencida de que cada horóscopo puede ser derribado si interviene la razón [...]"), se pone a pensar en una estrategia y logra encontrarla y ganar.

Razón, derecho, energía: estas siguen siendo las palabras clave para comprender la personalidad de Isabella. Son palabras infrecuentes, al menos las tres juntas, para describir a un personaje femenino. Hasta el final, Isabella sigue siendo para Bellonci (y con razón) una mujer excepcional, a quien no se aplican las definiciones corrientes (incluso en la literatura feminista) de la feminidad.

Pocas mujeres han tenido en sus manos, y con tanta seguridad, las riendas de su vida como ella, y pocas parecen haber tenido su curiosidad por la vida y su amor por la hermosura y las ideas, no mediado ni reforzado por sentimientos de amor o de amistad. Volvamos a recordar las palabras de *Isabella fra i Gonzaga*: "un'anima la cui indipendenza non fu mai corruttibile né da sentimentalismi né da sentimenti". Ni es casual que la memoria de ella en la Historia no esté vinculada en su condición de hija, hermana, esposa y madre de otros hombres importantes.

Otra característica contribuye a destacar la excepcionalidad de Isabella. Como analiza esmeradamente Sherry Roush¹⁷⁸, se trata de la creatividad. Isabella inventa en muchos sentidos: en el más superficial, es creadora de nuevas modas; en sentido artístico, compone poemas que circulan por las cortes, aunque sin su firma; en la política, inventa verdades para manejar las situaciones difíciles; en su vida interior, se inventa a sí misma. Esto lo comprenden muy pocos: quizás Elisabetta Gonzaga, que vive algo parecido (pero nunca lo dice), y ciertamente Robert de la Pole, que lo expresa abiertamente, como veremos.

También intenta formar a Federico como el hijo de su espíritu, no sólo de sus entrañas, y de todas estas formas trascende lo que debería ser su suerte como mujer, es decir, la procreación¹⁷⁹, y las limitaciones de la vida y de las verdades del mundo exterior.

Uno de los personajes más importantes de esta novela, ya aparecido en *Lucrezia* y en *Isabella fra i Gonzaga*, pero de quien hasta ahora no he hablado, es Elisabetta Gonzaga, la musa del *Cortegiano* de Baldasar Castiglione.

Elisabetta es una mujer de exquisita elegancia espiritual, teñida de la melancolía de los Gonzaga y, a diferencia de Isabella, capaz de comprender los sentimientos ajenos. Su melancolía no la hace frágil de ninguna manera, es más, ella es una fuente constante de fortaleza para su marido Guidobaldo y acepta un matrimonio no consumado nunca, por ser él impotente, por amor y "naturale accordo della mente e del cuore" ("natural coincidencia de la mente y del corazón") (p. 915).

De su generosidad nos hablan su respuesta a la apropiación del Cupido y el hecho de que le hizo de madre a su sobrina Eleonora, sin ni siquiera juzgar mal a su cuñada por su ausencia de amor.

¹⁷⁸ Sherry Roush, *Isabella inventrix. History and creativity in Maria Bellonci's 'Rinascimento privato: Romanzo', Italica*, LXXIX, 2002, ps. 189-203.

¹⁷⁹ *Idem*, p. 191.

La amistad entre estas dos mujeres tan distintas, pero unidas por el amor a la vida, el refinamiento intelectual y la fuerza de vivir según su voluntad, duró toda la vida, hasta la muerte de Elisabetta, sin ser agrietada por nada.

En *Isabella fra i Gonzaga*, Bellonci escribe:

"Elisabetta fu la sola donna che Isabella d'Este stimò davvero, il che era per lei la prima e forse l'unica ragione d'amare: la sentiva in alto e capace di reggersi"

("Elisabetta fue la única mujer que Isabella d'Este realmente apreció, lo que era para ella la primera y quizás la única razón de querer: la sentía en alto y capaz de no caer") (p. 1180).

Elisabetta es más "femenina" que Isabella, en su capacidad de empatía, su melancólica elegancia y su voluntad que se manifiesta "senza proclamarsi, colando nel filo di un esile sorriso" ("sin proclamarse, bajando en el hilo de una sutil sonrisa") (*idem*). En *Rinascimento privato*, vemos vivir esta idea y esta amistad a lo largo de la narración, en los encuentros, las conversaciones, la vida compartida por las dos mujeres.

El amor entre Elisabetta Gonzaga y Guidobaldo de Montefeltro, de que Bellonci habló otras veces¹⁸⁰, tiene un papel importante en esta novela y en la obra de la escritora en general. Es un amor de toda la vida, en que una causa física, que podría (y en la opinión común debería) provocar su conclusión, se convierte en la posibilidad de crear una complicidad y un erotismo totalmente peculiares, como veremos a continuación.

La verdad sobre la faltada consumación del matrimonio se hace pública cuando el Valentino invade Urbino, se entera, no se sabe cómo, de la cosa, y

¹⁸⁰ En los cuentos *Elisabetta e Guidobaldo*, publicado en 1953 en *L'Europeo* y *Un'alleanza coniugale*, publicado por primera vez en *Il Popolo* de 1947 y posteriormente recogido en *Segni sul muro*.

propone a los dos, obligados a la huida, separarse, un nuevo matrimonio para Elisabetta y el estado religioso para Guidobaldo.

Al enterarse de todo, Francesco Gonzaga, hermano de Elisabetta, enfurece e Isabella queda desconcertada. Intuía un secreto en Elisabetta, pero no tenía la menor idea de que se trataba de esto. Así medita, yendo inquieta del *Studiolo* a la *Grotta*:

" 'Il suo viso allora [recién casada] splendeva' sbraitava Francesco con rabbia credendosi beffato. Di che cosa splendeva se non dell'acquisto di un segreto, un segreto che valesse quanto la vita? Quali speranze, quali prove, quali umiliazioni avevano superato tra loro, e come? Quel modo di stare vicini con lietezza visibile, di carezzarsi a vicenda le mani, senza aver orrore del contatto fisico, anzi cercandolo naturalmente da sposi amanti, a che cosa li conduceva se non ad una sublimazione dello stato di innocenza, forse doloroso, sfibrante, ma certo eccitante? La felicità che emanava da loro proveniva da un delirio di superbia e di umiltà; eppure era la creazione di un'esistenza fuori delle regole comuni nella quale la pietà reciproca diventava sconfinata gioia che miracolosamente si distillava in un vero filtro" (ps. 914-15)

(" 'Su rostro de entonces resplandecía', gritaba Francesco con rabia creyéndose escarnecido. ¿Pero por qué sino por la adquisición de un secreto, un secreto que valiera tanto como la vida? ¿Qué esperanzas, qué pruebas, qué humillaciones habían superado entre ellos, y cómo? ¿Esa manera de estar cercanos con leticia visible, de acariciarse mutuamente las manos, sin horrorizar por el contacto físico, antes bien buscándolo naturalmente como novios y amantes, a qué les llevaba sino a una sublimación del estado de inocencia, quizás doloroso, agotador, pero ciertamente excitante? La felicidad que manaba de ellos venía de un delirio de soberbia y de humildad; sin embargo era la creación de una existencia fuera de las reglas comunes en que la piedad mutua se convertía en desmesurada alegría que por milagro se destilaba en un verdadero filtro").

Ni Elisabetta ni Guidobaldo aceptan las propuestas del Valentino, prefiriendo el exilio a una vida divididos. Para ambos, y sobre todo para Elisabetta, su amor es una libre opción que les ha llevado a construir una vida diferente, de la que son orgullosos y que protegen con el silencio. "Più di così non posso dire nemmeno con te" ("Más que esto no puedo decir, ni siquiera a ti") le dice Elisabetta a Isabella.

Sin embargo, creo que para Bellonci la relación entre las dos mujeres tiene un significado más profundo. Ya en *Isabella fra i Gonzaga* pone a Elisabetta al lado de Isabella y habla de su importancia para su protagonista, pero quizás hay una razón más profunda para destacar esta amistad. Efectivamente, Elisabetta tiene las cualidades que a Isabella le faltan. Es ella quien es capaz de ser una madre para Leonora, de vivir una sexualidad diferente, fuera de las normas, y de defender su opción. Bellonci destaca así una complementariedad entre las dos mujeres, lo que me parece afín al procedimiento del desdoblamiento utilizado por Enchi, como veremos.

Esta complementariedad es evidente en varias, hermosas escenas de *Rinascimento privato*, sobre todo en una, en que las dos mujeres comentan sobre sus diferencias. Es su último encuentro. Isabella alaba la capacidad de Elisabetta de obtener amor y ella contesta que nunca hizo nada para la familia de su marido, mientras que Isabella supo luchar y tener éxito gracias a su inteligencia. Isabella le habla de su amor por Eleonora a través de ella, y Elisabetta sabe encontrar "las palabras justas": "Non si sa mai perché si ama e come si ama" ("Nunca se sabe por qué y cómo se ama"). Isabella como narradora comenta significativamente que cada una es espejo de la otra (ps. 1219-1220). Las dos mujeres juntas componen la imagen de una feminidad ideal, que une la energía activa y la racionalidad a la inteligencia meditativa y la capacidad de amar.

Una peculiaridad de esta novela son las rápidas apariciones de personajes de la época, relacionándose con Isabella (Pico de la Mirandola, Ludovico Ariosto, Niccolò Machiavelli, Baldasar Castiglione, Pietro Bembo, Tiziano, y otros) o con Robert de la Pole (Rafael, Erasmo de Rotterdam, Aldo Manuzio,

Francesco Guicciardini). Algunos de ellos ya son famosos, como Pico de la Mirandola. De otros que todavía no han llegado a serlo, como Ariosto y Machiavelli, se nos desvela la identidad al final de su diálogo con Isabella. En otros casos, como Tiziano y Guicciardini, conocemos con antelación su identidad, pero todavía no han llegado a la fama y la mirada con que son observados es libre. Otros, como Rafael, Aldo Manuzio y Erasmo de Rotterdam, ya son admirados y "venerados" y se nos describen con estos sentimientos. Es Robert de la Pole, más dispuesto a los entusiasmos que Isabella, más crítica e irónica, el autor de estas últimas descripciones.

Naturalmente no faltan papas (Julio II, León X) y gobernantes (los reyes de Inglaterra Enrique VII y VIII, el rey Francisco I de Francia, el emperador Carlos I de España y V de Alemania), observados por Isabella, por Robert de la Pole (es el caso de los reyes de Inglaterra), o por ambos (los papas), desde cerca o desde lejos, según las vicisitudes. Julio II y Carlos V son los adversarios más duros para Isabella, sobre todo el segundo, como veremos. Un personaje realmente existido, pero de que Bellonci nos habla sólo ahora, es Pirro Donati, el secretario de Isabella, la única persona con quien siempre podrá contar. Mantiene constantemente su lealtad hacia ella y la aprecia sinceramente.

Más que aprecio, veneración, es el sentimiento por Isabella de Robert de la Pole, el sacerdote inglés inventado por Bellonci. Isabella le recibe un día en su palacio y no resulta particularmente impactada por él, pero el día después recibe su primera carta, en que el hombre le pide perdón por haberle ocultado su identidad de sacerdote.

Cuando la había visto por primera vez en Ferrara, donde estudiaba, la mirada "come un filo di spada" ("como un filo de espada") de la Isabella de ocho años de entonces se le había quedado grabada.

Después de esta primera carta, le envía once más, con pausas de años entre una y otra. En éstas le cuenta, ya que conoce su insaciable curiosidad, de

Inglaterra, del camino hacia la Reforma protestante, de Erasmo de Rotterdam, y muchas cosas más: lo que Isabella no puede conocer, como se ha dicho.

La relación entre los dos no es estática, ni se limita a las cartas. A lo largo de los cambios de la Historia, Robert de la Pole vela sobre la vida de Isabella: le cuenta de la vida de su hijo Federico mientras está como rehén en Roma en la corte de Julio II, o le da consejos para su seguridad en el momento del saqueo de Roma. En esta ocasión incluso están a punto de volver a encontrarse: Isabella le ve desde una ventana, solo en la plaza frente al palacio donde aloja, e intuye que es él, pero un momento después, cuando vuelve a mirar, ha desaparecido. En la carta que le escribe después, él le explica que los soldados que le acompañaban le habían obligado a alejarse porque el peligro estaba cerca y él, al ser responsable por la vida de ellos, no había podido hacer de otra forma.

En unas ocasiones más, antes y después, vuelven a estar muy cerca, pero no se ven. Otra vez él va a Mantua como informador del gobierno inglés, mientras Isabella se encuentra en Roma, y tiene la alegría de ver sus habitaciones y jardines. También puede ver en su castillo los espléndidos frescos del Pisanello, desconocidos hasta tan poco tiempo antes, que ni siquiera Isabella los había visto nunca.

La admiración de Robert de la Pole por Isabella nace de la comprensión de su naturaleza extraordinaria. Se lo escribe varias veces:

" [...] la vostra cadenza magica che vi porta a vivere momento su momento al centro delle vostre giornate e delle cose che riguardate"

("[...] vuestro ritmo mágico que os lleva a vivir momento por momento en el centro de vuestros días y de las cosas que miráis")

(p. 876, *Prima lettera*);

y en la última:

" [...] e ringraziatelo [a Dios] di com'è quell'intelletto vostro: orgoglioso sì, ma diverso dalla inflessibilità e dalla superba durezza che nutre l'ingegno degli uomini quando sono valenti: portato invece all'ardore, alla grazia, ad una disposizione continua a provvedere per la forza ordinatrice della mente, unita alla naturale energia dei sentimenti. Da parte mia io vi ringrazio di avermi fatto percepire che cosa può essere un intelletto femminile indipendente in sé, pur accettando tutti i legami con la vita terrena" (p. 1379)

("[...] y agradecedle por como es ese intelecto vuestro: orgulloso, sí, pero distinto a la inflexibilidad y la soberbia dureza que nutren el ingenio de los hombres cuando valen: dispuesto en cambio al ardor, a la gracia, a una constante actitud a cuidar por la fuerza ordenadora de la mente, unida a la natural energía de los sentimientos. Por mi parte yo os agradezco por haberme hecho percibir qué puede ser un intelecto femenino independiente en sí, aunque acepta todos los vínculos con la vida terrenal").

Y esta última carta así se concluye:

" [...] avendo scoperto in voi una delle rarissime creature che vivono una libertà inventata giorno per giorno, secondo i chiari e gli oscuri delle proprie verità" (p. 1380)

("[...] habiendo descubierto en vos a uno de los poquísimos seres que viven una libertad inventada día a día, según los claros y los oscuros de sus verdades").

Es la forma en que la propia Bellonci ve a Isabella, y es llamativo que le haga expresar esto a un hombre, como si esperara que un hombre pudiera ser capaz de tanto. En la realidad, hubo hombres que apreciaron a Isabella: su padre, sus hijos menores, su secretario, como hemos visto, y su hermano Alfonso, pero ninguno de ellos une al reconocimiento de sus cualidades el calor de un cariño vivo y profundo. De los hombres que ella amó, su marido y su hijo mayor, hemos visto que su marido está dispuesto a amarla sólo si ella se mantiene en su lugar, y que su hijo es incapaz de apreciarla por mediocridad.

Así, la invención de este personaje me parece nacer en parte de un deseo de compensación de Bellonci. En su adoración también cabe bien la ignorancia de las faltas de Isabella o de lo que la hace sufrir, aunque sobre esto intuye algo.

Sin embargo, su admiración no es sólo platónica: Isabella lo intuye, y en la misma carta él finalmente se lo confiesa, aunque añade que no le duele porque nunca ha intentado "tentar" a ella.

La crítica, como recuerda Faleschini Lerner, se ha interesado mucho en este personaje y ha dado varias interpretaciones¹⁸¹: es el que provoca el relato de Isabella, impulsándola a recordar y a reflexionar sobre sí misma; es el quien le proporciona informaciones que de otro modo no tendría; es el quien intenta hacerla volver al orden patriarcal, y así sucesivamente.

¿Cómo reacciona Isabella a estos mensajes de amor de un desconocido? De momento es irritada, pero al mismo tiempo capturada, de una forma oscura. Decide no responder nunca a las cartas, y así hace, pero las acepta y las guarda.

Percibe por primera vez algo realmente invasivo en la carta del episodio del Cupido (la segunda):

"Quella storia mi esaltava e contristava insieme; fino ad allora avevo creduto che ogni episodio fosse cosa mia, da discutere solo con me stessa, e senza che nessuno osasse mettermi parola. Ora mi assaliva il dubbio di essere stata derubata e che qualcuno, penetrando nel recinto d'amicizia di Elisabetta e mio, disposto secondo un nostro ordinamento, ci recasse offesa" (p. 931)
("Aquella historia me exaltaba y entristecía a la vez; hasta entonces había creído que cada episodio era asunto mío, de discutir sólo conmigo misma, y sin que nadie se atreviera a meter su opinión.

¹⁸¹ G. Faleschini Lerner, *La stanza*, cit., ps. 123-24.

En ese momento me asaltaba la duda de haber sufrido un robo y que alguien, penetrando en el recinto de amistad de Elisabetta y mío, dispuesto según una ordenación nuestra, nos estuviera ofendiendo").

Sin embargo, después de leer varias veces las cartas,

" [...] quelle parole a poco a poco mandavano luce sulle mie emozioni; [...] e mi trovai ad uno strappo di redini in uno slancio che mi sorprendevo, gettando all'aria le convenzioni delle solite inchinevoli cortigianerie. [...]. Esisteva in me qualche cosa che nessuno avrebbe mai conosciuto se non quello straniero nella lievitazione della sua fantasia: esisteva, intuito da Robert de la Pole, uno spazio mio segretissimo estraneo a tutti i miei [...], nel quale entravo alzando una bandiera di umore selvaggio. Così fui certa che il Cupido mi apparteneva davvero. Da come l'avevo voluto, era mio di diritto" (p. 932)

("[...] aquellas palabras poco a poco vertían luz sobre mis emociones; [...] y me encontré en un tirón de riendas en un arranque que me sorprendía, tirando al aire las convenciones de las compuestas costumbres cortesanas habituales [...]. Existía en mí algo que nadie conocería nunca sino aquel extranjero en la fermentación de su fantasía: existía, intuito por Robert de la Pole, un espacio mío secretísimo ajeno a toda mi gente [...], donde entraba levantando una bandera de humor salvaje. Así tuve la seguridad de que el Cupido realmente me pertenecía. Por la forma en que lo había querido, era mío por derecho").

También las cartas la alegran y la estimulan por no obligarla a nada, por las novedades que le cuentan, y por el temperamento de Robert:

"La sincerità, il realismo, l'idealità di questo inglese mescolati insieme mi colpiscono sempre. Sono di un uomo impaziente di sopportazioni, eppure con me pazientissimo, curioso di tutto, facile a slanci che sembrerebbero più adatti ad uno del sud [...]" (p. 980)

("La sinceridad, el realismo, la idealidad de este inglés mezclados siempre me impactan. Son de un hombre impaciente para soportar, y sin embargo pacientísimo conmigo, curioso hacia todo, dispuesto a arranques que serían más aptos para uno del Sur [...]").

Sin embargo, poco a poco se da cuenta de la astucia de él, que justamente no pidiéndole nada la vincula y entra en su intimidad:

"[...] mi illudevo di essere libera nella mia coscienza, libera di leggere lettere alle quali non avrei mai dato riscontro, ma esse s'infiltravano intanto nel tessuto della mia esistenza" (p. 1070)
("[...] tenía la ilusión de ser libre en mi conciencia, libre de leer cartas a que no contestaría nunca, pero ellas mientras tanto penetraban en el tejido de mi existencia").

Robert de la Pole no sólo conoce su espacio secreto, sino que también llega a formar parte de él, e Isabella lo acepta y lo rechaza a la vez, aunque esta rebelión no parece demasiado sincera.

Creo que por su parte también se podría hablar de un matiz erótico: hay otro episodio en que vuelven a encontrarse, en Bolonia durante la coronación de Carlos V. Isabella choca con él en el gentío y no le ve, pero percibe una mirada y una presencia:

"Mi sembrava di sentire l'accartocciarsi di ogni mia fibra sotto una radiazione ignota. [...] per un momento non parve più lontana ma familiare, intima, dalla nuca al piede" (p. 1329)
("Me parecía sentir cada fibra de mi cuerpo abarquillarse debajo de una radiación desconocida [...] por un momento ya no pareció lejana sino familiar, íntima, de la nuca al pie").

Como una larga caricia, recibida con asombro y luego aceptada. En su carta sucesiva Robert, que en cambio la ha reconocido, le revela que el hombre con quien había chocado era él.

Para defender su secreto, Isabella no habla de estas cartas con nadie, lo que contribuye a empujarla hacia la ambigüedad.

Robert tiene en común con ella la curiosidad, el espíritu de observación, la vitalidad intensa, pero es un personaje más triste: es él quien puede ver avanzar las fuerzas despiadadas que destrozarán el Renacimiento de Isabella, y es él quien se da cuenta de los sentimientos prohibidos con sinceridad y sufrimiento. Tampoco tiene el orden interior ni el intelecto superior de Isabella. Entre las tantas interpretaciones, creo que tienen razón Geno Pampaloni y Massimo Onofri al escribir que

"[Robert de la Pole] in un racconto tutto al presente, senza cedimenti alle nostalgie, tutto 'tempo ritrovato', insinua l'ombra lunga del 'tempo perduto' "

("en un relato todo en presente, sin abandonos a la nostalgia, todo 'tiempo encontrado', insinúa la sombra larga del 'tiempo perdido' ")

y que

"fa in modo che la marchesana di Mantova venga delicatamente sospinta in quella zona d'ombra in cui i sentimenti crescono nudi e pericolosi"

("logra empujar suavemente a la marquesa de Mantua en la zona oscura donde los sentimientos crecen desnudos y peligrosos")¹⁸².

5.2.3 *El cronotopo*

El espacio de *Rinascimento privato* se parece mucho al de *Isabella fra i Gonzaga*, pero, obviamente, hay descripciones más amplias de los varios lugares.

¹⁸² Geno Pampaloni, *Introduzione a Rinascimento privato*, Milano, Mondadori, 1985, p.7 y M. Onofri, *Introduzione a Opere*, cit., vol. II, p. XXXIX .

En los espacios del castillo de los Este y del de los Gonzaga, las escaleras marcan el paso del tiempo: Isabella niña y adolescente las corre todas sin parar y el no lograr hacerlo más le hace entender que está envejeciendo.

En esta novela los espacios más importantes también son internos: lo más significativo de la vida pública y privada de Isabella se desarrolla allí, en las habitaciones de su castillo de Mantua.

Entre sus varios viajes y estancias, el más importante es el de Roma. Hay descripciones entusiastas de los jardines y de las antigüedades romanas, y por contraste todo esto termina en nada después del saqueo de 1527. Al salir del palacio donde alojaba y acogió a tanta gente para volver a casa, Isabella ve que nada ha quedado de pie, que literalmente Roma ha dejado de existir.

Pero lo más importante en esta novela es el tiempo, con el cual Bellonci juega de una forma inédita en su escritura, a partir de la primera página: Isabella escribe sus memorias en su habitación de los relojes, una de sus tantas colecciones, pero con un significado peculiar: cada uno de ellos suena una hora distinta y ella no quiere hacerlos arreglar para que coincidan. Juega con el tiempo, como nos dice más adelante: "[...] in quelle ore [las de un reloj que retrasa, su favorito], *vincendo il tempo*, colloco tutto ciò che non farò mai" ("[...] en aquellas horas, *derrotando al tiempo*, coloco todo lo que nunca haré") (p. 917; la cursiva es mía).

E "Imbroglia le date, le confondo, ne aspiro il senso riposto; e il segreto accordo delle impensate scoperte a volte mi esalta" ("Enredo las fechas, las confundo, aspiro su sentido oculto; y la secreta coincidencia de los inesperados descubrimientos a veces me exalta") (*idem*).

Naturalmente, esta habitación ha llamado mucho la atención de la crítica, que coincide en considerarla un espacio privilegiado de suspensión del tiempo,

lo que permite la introspección de Isabella y el diálogo entre Historia y memoria en que se basa la novela¹⁸³.

Pero volvamos al inicio, donde nos dice lo que es para ella el tiempo:

"Che cosa è il tempo, e perché deve considerarsi passato? Fino a quando viviamo esiste un solo tempo, il presente" (p. 843)
("¿Qué es el tiempo, y por qué hay que considerarlo pasado? Mientras vivamos existe un único tiempo, el presente").

De hecho, Isabella utiliza a menudo el presente en la narración de hechos del pasado, lo que nos devuelve toda la tensión del momento en que se vivieron, como si estuvieran pasando exactamente entonces.

Sus memorias son narradas yendo y viniendo libremente entre presente y pasado, pero no sin orden: sabemos que son narradas en 1533, cuando ella tiene cincuenta y nueve años¹⁸⁴, porque la novela empieza con la anotación del año y del lugar en que ella escribe, según el estilo de un diario. De la misma forma, todas las cartas de Robert de la Pole llevan fecha. Además, en la narración en primera persona de Isabella están indicadas varias veces las fechas ("Fu d'aprile, l'anno rotondo millecinquecento"; "[...] ci salvò l'agosto millecinquacentotré"; "In quell'anno millecinquacentodiciannove [...]") ("Fue en abril, el año redondo 1500; nos salvó el agosto 1503; en aquel año 1519"). O hay referencias a la edad de unos personajes ("per i suoi [de Federico] quattordici anni ormai toccati"; "i trent'anni di Federico"), incluida ella misma ("[...] l'arrivo del maggio quando avrei toccato i quarant'anni") ("para sus catorce años ya cumplidos"; "los treinta años de Federico"; "la llegada de mayo, cuando cumpliría los cuarenta años").

¹⁸³ Cf. G. Faleschini Lerner, *La stanza*, cit., y S. Scarparo, *Sono uno storico*, cit. Según Faleschini Lerner, la habitación es el espacio interior de la memoria y al mismo tiempo un espacio metatextual, en que se realiza la identidad entre la autora y la narradora como autoras e intérpretes de historia. Según Scarparo, es una metáfora del espacio en que los hechos adquieren significado a través de la escritura.

¹⁸⁴ Este año es particularmente importante por Isabella, ya que nace su primer nieto legítimo. Finalmente puede ver continuada la historia de su familia, también gracias a su influencia. Cf. S. Roush, *Isabella inventrix*, cit., p. 198.

Podemos deducir de estas características que tanto Bellonci como Enchi en *Namamiko monogatari* optan por mantener un equilibrio entre literatura e Historia, entre la exigencia de una narración libre y la necesidad de mantener el orden de los hechos históricos, también para no desorientar al lector.

Volviendo a mi última cita, el tiempo, para Isabella, naturalmente es también tiempo biológico, que acerca a la vejez. Sobre esto el punto de vista de Bellonci ha evolucionado. En *Isabella fra i Gonzaga* el primer paso hacia la vejez, la llegada a los cuarenta años, es narrado de esta forma:

"Toccare quarant'anni è stato per lei un avvenimento *senza crisi*, il solido acquisto di un'autorità diventata, da mezzo, fine disinteressato della propria giornata" (p. 1182, cursiva mía)
("Cumplir cuarenta años ha sido para ella algo *sin crisis*, la sólida adquisición de una autoridad que se ha convertido de medio a fin desinteresado de sus días").

En *Rinascimento privato*, en cambio, Isabella dice que a partir del enero de 1514, el año en que cumplirá los cuarenta, "[...] i giorni correvano" ("[...] los días corrían"). Como tantas mujeres, se mira en el espejo en búsqueda de rastros de envejecimiento (que no ve), el día de su cumpleaños no lo celebra (aunque recibe poemas de regalo de su poeta de corte Mario Equicola), y

"[...] quello scandire del numero quaranta mi perseguitava con una persistenza lugubre quasi mortale" (p. 1077)
("[...] aquel escandir del número cuarenta me perseguía con una insistencia lúgubre casi mortal").

Incluso, "Io che non ho mai avuto paura, al rintocco di quel numero tondo tremavo" ("Yo, que nunca he tenido miedo, al tañido de aquel número redondo temblaba").

Al final, le llega

"la benedetta ribellione del pensiero che mi proponeva i grandi esempi di virtù e di energia degli spiriti forti di fronte ai turbamenti gravi dell'animo. Mi vergognai e decisi che i miei quaranta anni non avrebbero somigliato ad altri: mi sarei addentrata in essi da coraggiosa togliendo spine, ridendomi dei fantasmi. Tornata al dominio di me stessa, mi addestrai a sopportare con animo sereno tutte le scadenze di età che mi sarebbero state concesse da Dio" (p. 1078)

("la bendita rebelión del pensamiento que me proponía los grandes ejemplos de virtud y energía de los espíritus fuertes frente a las turbaciones graves del alma. Me avergoncé y decidí que mis cuarenta años no se parecerían a otros: me metería en ellos de valiente, sacando espinas, riéndome de los fantasmas. Vuelta en mí misma, me entrené a soportar con serenidad todas las edades que Dios me concedería").

En los mismos días, la enfermedad de su marido la obliga a concentrarse en los asuntos del Estado, contribuyendo a distraerla totalmente de su crisis. Por el resto de su vida, cumple con su compromiso de aceptar el envejecimiento con serenidad. El momento en que escribe sus memorias es también el momento, no de la nostalgia, sino de analizarse a sí misma y la forma en que evolucionó a lo largo de su vida.

También es un tema fundamental en la novela el paso de una época a la otra, el fin del Renacimiento. Las invasiones extranjeras, y sobre todo el saqueo de Roma, son momentos trágicos en que una civilización gloriosa llega a su ocaso. Tanto Isabella como Robert de la Pole conocen esta angustia. En ocasión del matrimonio de su hijo Federico, Isabella ve la indiferencia de Carlos V hacia la voluntad no sólo de la familia Gonzaga, sino también del pueblo de Mantua. Aunque su astucia política logrará ganar, esto no cambia la situación de sumisión de su Estado, y el fin de la relación de unidad y respeto entre el gobernante y su pequeño pueblo. También es un dolor para ella ver la decadencia del ducado de

Milán, pero lo peor de todo es el saqueo de Roma. El horror llevado a la ciudad del Papa, una ciudad corrupta pero cultísima, de costumbres refinadas y libres, y sobre todo símbolo de toda una civilización, es algo que nunca ha visto antes. Aunque da prueba de gran valentía acogiendo a dos mil mujeres, niños y ancianos, tratando con los invasores por su liberación y poniéndose a salvo por última, está tan destrozada por lo que ha pasado que vuelve a ser consciente de sí misma sólo en Ravenna, hacia el final del viaje de regreso.

Desde su niñez, cuando podía escuchar a Pico de la Mirandola hablar de los valores de los humanistas, a su mediana edad, una época ha cumplido su ciclo vital. Robert de la Pole parece sentir esta angustia con una intensidad aún mayor.

En cambio, la técnica utilizada por Bellonci permite llegar a un "eterno presente". A este respecto, coincido con Massimo Onofri cuando afirma que "questo diario è [...] una vittoria sul tempo, una sua dilatazione infinita" ("este diario es [...] una victoria sobre el tiempo, una dilatación infinita de él")¹⁸⁵, pero no con sus conclusiones, aunque muy sugerentes. Onofri afirma que con esta "vittoria sul tempo" Bellonci sale de la Historia para escribir

"quel romanzo della donna [...], immutato nei secoli, che la Bellonci ha inseguito sin dall'inizio della sua carriera"
("aquella novela de la mujer [...], sin cambios a lo largo de los siglos, que Bellonci persiguió desde el inicio de su carrera").

Yo creo en cambio que lo que persiguió Bellonci, al menos desde que empezó a interesarse en Isabella d'Este, fue otra cosa: recordemos la importancia que tiene su idea del tiempo en *Isabella fra i Gonzaga* y las palabras con que se concluye: "[...] e il valore del tempo intenderlo fuori dal conteggio degli anni, nella sua pura durata". Esto me lleva a pensar que Bellonci quiso (y logró) transformar en una novela la forma de Isabella de vivir el tiempo, es decir, la

¹⁸⁵ M. Onofri, *Introduzione*, cit., p. XL.

vida, una forma que la escritora considera ejemplar en relación con cualquiera, mujer u hombre.

También la opinión de Onofri queda aislada en la crítica feminista, que ha preferido profundizar otros asuntos: el estudio de cómo se puede escribir, y de cómo efectivamente ha sido escrito, este "romanzo della donna". Sobre este punto incidiré más adelante.

5.2.4 La intertextualidad y el papel de las artes

En *Rinascimento privato* también el uso de la intertextualidad es distinto respecto a las demás novelas de Bellonci. Podemos distinguir dos aspectos: un diferente uso de los documentos, y la presencia de obras literarias, artísticas e históricas renacentistas en diálogo con el texto de la novela.

El primer aspecto ha sido analizado cuidadosamente por Giuseppe Antonelli¹⁸⁶. Los documentos siguen siendo la fuente principal de la novela, pero, en lugar de citarlos y comentarlos, como en *Lucrezia Borgia* y en *Segreti dei Gonzaga*, la autora los reformula según el punto de vista y la vivencia de Isabella.

Antonelli distingue tres formas de este procedimiento: reformular el texto de un documento en primera persona, reformularlo en estilo indirecto (de Isabella o de otro personaje), reformularlo en estilo directo (de Isabella o de otros personajes)¹⁸⁷. Esto tiene consecuencias en la organización de las voces y en la percepción de los hechos, como veremos.

El otro aspecto de la intertextualidad en *Rinascimento privato* (y también en otras obras de Bellonci) ha sido reseñado por primera vez por Massimo

¹⁸⁶ G. Antonelli, *La voce dei documenti*, cit., ps. 300-301.

¹⁸⁷ *Idem*, ps. 292-98.

Onofri, que lo ha definido como "una peculiarissima e suggestiva retorica della citazione" ("una peculiarísima y sugerente retórica de la cita")¹⁸⁸.

Respecto a esta novela, Onofri recuerda la descripción que Isabella hace de su hijo Federico, cuya habilidad en determinadas actividades (el canto, el ejercicio en las armas, el cabalgar, el hablar bien) hacen recordar el *Cortegiano* de Castiglione, cuyo autor es nombrado explícitamente poco después.

Otras citas son de pinturas, como el retrato de Tiziano de 1536 analizado en *Isabella fra i Gonzaga*, y que, aunque no es citado explícitamente en *Rinascimento privato*, "costituisce senza dubbio un fondamentale intertesto del romanzo" ("es sin duda un fundamental intertexto de la novela"), como observa Faleschini Lerner¹⁸⁹. Según ella, además de la función que le atribuye Onofri, de hacer volver a los personajes a la historia cultural de su época, estas citas contribuyen a iluminar la interioridad de su protagonista¹⁹⁰.

También según Onofri, lo que está en juego en estas citas es la interpretación de una época, y las tendencias culturales de Isabella nos dan una imagen precisa del siglo XVI italiano. Vamos a ver de qué imagen se trata.

Para empezar, Isabella es una mujer laica:

"Io non so meditare di religione, sono senza armi di fronte alla Divinità: la mia natura non conosce slanci mistici: sono stata sempre precisa e sbrigativa nelle devozioni [...]" (p. 918)
("Yo no sé meditar sobre religión, no tengo armas frente a la Divinidad: mi naturaleza no conoce arranques místicos: siempre he sido precisa y expeditiva en las devociones [...]").

¹⁸⁸ M. Onofri, *Introduzione*, cit., ps. XXXII-XXXVII.

¹⁸⁹ G. Faleschini Lerner, *La stanza*, cit., p. 122.

¹⁹⁰ *Idem*.

La religión forma parte de su vida, pero a nivel superficial. Para responder a las grandes preguntas de la vida se dirige a otros rumbos, por ejemplo, a la astrología.

Varias veces habla de ella, como por ejemplo aquí:

"Io ho scelto di rimandare la paura e preferisco recitare la preghiera del mitico arabo Abumashar che fa salire nella costellazione della Vergine una fanciulla piena di grazia, onestà e purezza. Semmai mi affido alla luna, il bianco astro che ritorna sempre con le sue mutazioni, legato alla fecondità delle donne e che sulle donne scandisce il passaggio delle dodici lunazioni. Qui, ai battiti di questi orologi, [...] percepisco il ritmo dell'universo come un fluire ininterrotto: ho la prova che *posso fidarmi delle immutabili costellazioni derivando da esse orientamenti e moti*" (p. 1023, cursiva mía)

("Yo he escogido postergar el miedo y prefiero la oración del mítico árabe Abumashar que hace subir a la constelación de la Virgo a una doncella llena de gracia, honestidad y pureza. Si acaso me confío a la luna, el blanco astro que siempre vuelve con sus cambios, vinculado con la fecundidad de las mujeres y que en ellas escande el paso de las doce lunaciones. Aquí, con los latidos de estos relojes, [...] percibo el ritmo del universo como un flujo ininterrumpido: tengo la prueba de que *puedo confiar en las inalterables constelaciones captando de ellas orientaciones y movimientos*").

De esta parte, y de otras, entendemos que para Isabella el mundo es un conjunto gobernado por leyes de correspondencia y armonía: un mundo que se basta a sí mismo y donde no hay nada que no esté relacionado con algo. Es la cosmología renacentista, que Isabella comparte plenamente.

En este mundo también hay espacio para la intervención humana: hemos visto que para Isabella no hay destino que la razón no pueda modificar. Del

espíritu renacentista, laico e inicialmente científico, Isabella también tiene la curiosidad y la idea de tener que aprovechar el tiempo para tener una vida buena. Ella misma, como todas las mujeres del Renacimiento, tiene unos conocimientos científicos, es decir, de medicina a nivel empírico, y dedica varias páginas a la narración de las búsquedas de hierbas y la preparación de medicinas con su *aromataria* (herbolaria) Umbrasia.

El arte es conocido por ella en todas sus formas. Desde niña le encantan las novelas de caballería y en *Orlando innamorato* de Boiardo le fascinan las heroínas,

"donne vive e ardenti che non somigliano, come nei romanzi francesi, alle compagne emblematiche dei paladini. Mi attraeva su tutte Angelica: avventurosa e impavida [...]"(p. 894)

("mujeres vivas y ardientes que no se parecen, como en las novelas francesas, a las compañeras emblemáticas de los paladines. Me atraía sobre todas Angelica: atrevida e impávida [...]").

De la misma forma, la atraen las invenciones de *Orlando furioso* que Ariosto le cuenta antes de escribirlas. Las reglas de la caballería, las pasiones, las aventuras de la imaginación son lo que le encanta. Además, cuando Isabella se asusta por la noticia de la derrota de los Sforza, intenta encontrar ayuda en el *De casibus virorum illustriorum* (Caída de príncipes) de Boccaccio, siguiendo la costumbre clasicista de buscar guías en las historias de los grandes del pasado.

La propia Isabella escribe, como hemos visto. Su poema favorito, aprobado por el poeta Tebaldeo y con la música del Tromboncino, circula en los conciertos de la corte, aunque sin su nombre.

Isabella dice:

"Per quella poesia avevo scelto un concetto contrario alla mia indole vera, almeno così credevo, inclinando il verso ad una

negatività totale che non mi somiglia. Ma il verso porta alla musica forse per desiderio di avvicinamenti assoluti, né possiamo escludere che l'assoluto sia di triste accento" (p. 869)

("Para aquel poema había escogido un concepto contrario a mi verdadero carácter, al menos así creía, inclinando el verso hacia una negatividad total que no se me parece. Pero el verso lleva a la música quizás por deseo de acercamientos absolutos, ni podemos excluir que el absoluto sea de triste tono").

Las artes plásticas y la música tienen la misma importancia. La pasión por las artes clásicas y por la pintura de los maestros de su época también ocupa bastante espacio en la novela.

Roma es el símbolo y la síntesis de la civilización de la hermosura y del equilibrio. Cuando Robert de la Pole le describe el descubrimiento del grupo del Laocoontes en Roma, sacado a la luz por Miguel Ángel y Giuliano da Sangallo, esta es su reacción:

" 'O Roma, o Roma' dicevo, 'tu che conosci i tempi degli animi, sai rifulgere di un'improvvisa gloriosa giovinezza aprendo alle apparizioni il cuore di un barbaro inglese'. Mai avrei dimenticato quel giorno di primavera, e il buco di terra nera alle Terme di Tito illuminato dal bianco liscio del Laocoonte. Né le medaglie d'oro massiccio sotto la prima pietra del nuovo San Pietro, tra quei giganti che avevano nome Michelangiolo, Bramante, Antonio da Sangallo e Giulio Secondo, il Ligure sovrastante. Avevo una sorte che è concessa a pochi: intravedere un istante d'immortalità" (ps. 932-33)

(" 'O Roma, o Roma' ", decía, 'tú que conoces los tiempos de las almas, sabes resplandecer de una repentina juventud, abriendo a las apariciones el corazón de un bárbaro inglés'. Nunca olvidaría aquel día de primavera, y el agujero de tierra negra en las Termas de Tito, alumbrado por el blanco liso de Laocoontes. Ni las medallas de oro macizo debajo de la primera piedra del nuevo San Pedro, entre aquellos gigantes que se llamaban Miguel Ángel, Bramante,

Antonio de Sangallo y Julio Segundo, el Ligur dominante. Tenía una suerte concedida a pocos: vislumbrar un instante de inmortalidad").

La inmortalidad parece ser el encuentro y la comunicación entre presente y pasado, cuando el pasado vuelve a vivir y el presente se enriquece a su contacto. Otra vez, vuelve el "eterno presente", ni la naturaleza laica de Isabella le impide meditar y aspirar a la inmortalidad y al absoluto.

También el arte puede representar la muerte: es el caso de los frescos del Pisanello, que son una representación de un torneo caballeresco convertido en una fiesta de la muerte. El pintor supo entender el ideal negativo que se ocultaba en estos rituales, y en este sentido es significativo que lo haya visto Robert de la Pole, pero no Isabella. Quizás ella no podría comprender el lado oscuro y siniestro del mundo cuyos aspectos mejores encarna. Puede hacerlo Robert porque tiene la tristeza y los presagios de oscuridad que a ella le faltan.

Isabella es excelente cantora y músico: ya en *Lucrezia* Bellonci dice que "cantava e suonava con la perfezione della naturalezza" ("cantaba y tocaba con la perfección de la naturalidad"). En *Rinascimento privato*, esta capacidad suya aparece de forma particularmente hermosa en el final, en que ella quiere ir a celebrar la subida del sol cantando y acompañándose con la viola.

"Mi è sempre stato gratissimo cantare alla viola per recitare, il che aggiunge fuoco ed efficacia all'aprirsi della parola" (p. 1381)
("Siempre me ha dado un gran placer cantar con la viola para actuar, lo que añade fuego y eficacia al abrirse de la palabra").

Esto sucede después de haber leído la última carta de Robert de la Pole, en que él le comunica que va a ir a Escocia y seguirá escribiéndole, pero en lo que dice hay mucho de una despedida definitiva.

El hombre también recuerda haberle oído decir el *motto* "*Attendere alla vita lieta per non morire di malinconia*" (Dedicarse a la vida alegre para no morir de melancolía) y se pregunta cuánto debe de haber sufrido para decir esto.

Después de leer esta carta, Isabella la recoge y la dobla "col gesto che si ha per le cose da rinchiudere non si sa per quanto o per sempre" ("con el ademán con que se encierran las cosas por un tiempo indefinido o para siempre") (p. 1381), llama a Umbrasia y la invita a ir a cantar con la viola.

La música acompaña los sentimientos, en este caso una tristeza finalmente aceptada con la conciencia de que no será mortal. No es casual que la canción que quiere cantar por primera sea *Milles regrets de vous habandonner* (Mil añoranzas por abandonaros), de Josquin Desprès. La añoranza existe, pero se puede soportar, por ejemplo expresándola en una forma artística.

El teatro, como forma de arte y de vida, es representado con más profundidad respecto a las demás obras de Bellonci que he analizado. Isabella lo ama muchísimo: "Io, lo confesso, avrei vissuto di commedie dentro un teatro" ("Yo, lo confieso, hubiera vivido de comedias en un teatro") dice, y lo conoce bien desde niña gracias a la afición de su padre Ercole. Además,

"mi esaltava l'idea che da ogni commedia recitata si possa arrivare a conoscenze inaccessibili ad altri che pure ascoltano, e ad ogni recitazione della stessa commedia indovinare un nuovo volto della verità" (p. 952)

("me exaltaba la idea de poder lograr de cada comedia actuada conocimientos inalcanzables para los demás, aunque ellos también escuchen, y adivinar un nuevo rostro de la verdad a cada actuación de la misma comedia").

El teatro, en el sentido de representación, también es muy importante en la vida de Isabella como mujer de poder, tal y como en las demás obras de Bellonci.

Respecto a sus demás obras, hay que destacar que teatro y pintura amplían su función, como señala Sherry Roush¹⁹¹: el teatro puede ser espejo de la vida. Isabella puede definir las intrigas fraticidas de sus hermanos como "tragedie tebane" ("tragedias de Tebes"), el final de la relación con su hermanastro Giulio "ultimo atto" ("último acto"), y sentir el tiempo borrarse al ver una representación de los *Captivi* (Los prisioneros de guerra) de Plauto. También el hecho de encontrar por primera vez a su nieto (hijo ilegítimo de Federico y de Isabella Boschetti) durante una representación teatral crea una ambigüedad que no existía en los textos anteriores de Bellonci. Roush observa que el *status* de la teatralidad (se trata de una representación navideña en la que participa el niño) refleja la condición ambigua del hijo de Federico, que tiene su sangre, pero no puede sucederle por ser ilegítimo¹⁹².

La pintura también cambia, ya que los mismos personajes la interpretan, como Isabella frente al retrato de su abuela o Robert de la Pole al hablar de Rafael. Roush comenta que en esta novela la pintura tiene dos niveles de significado: uno general o alegórico, el otro "intensely personal". Un ejemplo de este último nivel es la escena en que Federico se acusa de la muerte de Maria Paleologa, llorando bajo el techo de la sala del Palacio Te en que están pintados los gigantes fulminados por un rayo de Júpiter. Isabella comenta que su hijo sólo le pareció "umanamente vero" ("humanamente verdadero") en este momento¹⁹³. Los gigantes mitológicos tienen así la función de destacar la humanidad verdadera y frágil de Federico. La pintura llega, por lo tanto, a una dimensión nueva en la obra de Bellonci, más "interior".

Por concluir, he aquí las virtudes encarnadas por Isabella: laicidad, optimismo inmanente, curiosidad, racionalidad, elegancia, virtudes caballerescas (que ella ejerce en la relación con su pueblo), cultura clásica y clasicista: los mejores frutos del Renacimiento italiano.

¹⁹¹ En *Isabella inventrix*, cit., ps. 193-94.

¹⁹² *Idem*, p. 194.

¹⁹³ *Idem*, ps. 195-96.

5.3.1 Aspectos semánticos: la narradora

En la producción narrativa de Bellonci, es la tercera vez que es utilizada la narración homodiegética, después de *Delitto di Stato* (1972) y *Marco Polo* (1982). En este caso, la propia autora nos dice que la opción se le impuso "come una sfida o una provocazione della protagonista" ("como un desafío o una provocación de la protagonista")¹⁹⁴, pero poco a poco se le hizo "necesaria". Esta primera persona, además de cierto punto de vista, también da a la historia un ritmo febril, muy rápido, que no se encuentra en ningún otro trabajo de Bellonci.

Hemos visto que el paso a la primera persona en la reelaboración de los documentos produce cambios importantes. Vamos a ver de qué se trata.

Por ejemplo, puede haber cambios del estilo indirecto al directo, lo que también significa que aparecen diálogos entre los personajes. Respecto a la percepción de los hechos, naturalmente no es la misma en la narración en primera persona de Isabella que en la en tercera persona de un documento. Antonelli cita como ejemplo la audiencia concedida por el papa León X. La fuente son dos cartas del archidiácono de Gabbioneta, en las cuales se habla de la extraordinaria desenvoltura de Isabella y de la sorpresa que esto crea en el público. En la narración de Isabella, en cambio, es la torpeza del papa lo que es destacado.

Naturalmente esto también significa que ha habido un cambio en la actitud de la autora, que ya no percibe la distancia entre sí misma y su personaje, ni entre lo verosímil de las hipótesis, la verdad de los hechos y la de la imaginación. De hecho, Bellonci afirmó que leyendo millares de cartas de Isabella, había entrado no sólo en su pensamiento, sino también en su formación lógica, y que Isabella había vivido tanto con ella que las distancias habían desaparecido¹⁹⁵.

¹⁹⁴ Note, cit., p. 1529.

¹⁹⁵ En G. Antonelli, *La voce dei documenti*, cit., p. 302.

¿Y cómo es la Isabella narradora? De los tres narradores homodiegéticos puestos en escena por la escritora, Isabella es sin duda la más cercana a la omnisciencia, ya que siempre ha mantenido su vida bajo el control de su inteligencia y su voluntad. Además, las cartas de Robert de la Pole completan su conocimiento del mundo en que vive y nos ofrecen a los lectores lo que Isabella no tiene la presunción de darnos: una opinión sobre ella. Así, Bellonci sigue acompañando al lector y dándole la información más clara y amplia posible.

Isabella es también una narradora sincera, que no oculta nada de sus faltas. Por ejemplo, su remordimiento por no haber defendido a los más débiles (su hermano Ferrante y su querido hermanastro Giulio) cuando organizaron la conspiración contra su otro hermano Alfonso.

Tampoco oculta sus derrotas, como cuando se da cuenta, después de la muerte de su marido y de Lucrezia Borgia, de que mantenerlos separados no ha servido a agotar sus sentimientos.

"Io agivo sicura di farli soffrire, ed essi si esaudivano in accorte, grandiose tenerezze. [...] Credevo di aver vinto e sempre ero stata sconfitta" (p. 1137)

("Yo actuaba segura de hacerles sufrir, y ellos se satisfacían en atentas, grandiosas ternuras [...]. Creía haber ganado y siempre había sido derrotada").

La sinceridad consigo mismos es un valor fundamental para ella, como nos dice hacia el final:

"Ho scoperto che la mia condizione di donna non è predominante in assoluto e non m'impedisce di diventare un essere compiuto, purché io non sia ingannata da me stessa" (p. 1368)

("He descubierto que mi condición de mujer no es dominante en sentido absoluto y no me impide llegar a ser una persona completa, con tal que no me engañe a mí misma").

La condición femenina es uno de los temas sobre que la narradora reflexiona, y no es fácil para ella llegar al descubrimiento que he citado arriba. Su extraordinaria inteligencia política es tolerable sólo en los momentos de emergencia: mientras su marido está en guerra, o enfermo, y hasta los veintinueve años de Federico. Fuera de estos periodos, el poder se le retira poco a poco.

Durante uno de sus viajes de huida, a Nápoles donde su familia materna, los Aragoneses, Isabella ve en la capilla de San Vicente Ferrer el retrato de su abuela materna, Isabella de Chiaromonte, "la più bella regina che sia stata al mondo" ("la más hermosa reina que haya vivido en el mundo"). Es una presentación de cuento de hadas, o de *monogatari*, pero la historia de esta mujer no tiene final feliz: después de haber sustituido con éxito al marido, el rey Ferrante de Aragón, durante seis años, había tenido que volver a su lugar de mujer y un año después había muerto.

Recordando las narraciones de leyenda de su vida, Isabella se pregunta sobre lo que falta, por conocerlo bien en su propia experiencia personal: si fue compensada, respetada por su buen trabajo, o no, y si fue su pasión política frustrada e ignorada lo que la llevó a la muerte. Piensa que este también podría ser su destino.

Este momento es muy importante, como señala Susanna Scarparo¹⁹⁶: Isabella de Chiaromonte es una metáfora tanto de Isabella d'Este como de las relaciones de las mujeres con la historiografía tradicional, que siempre ha acallado o deformado sus voces. Así, Isabella se interroga sobre su abuela y sobre sí misma, y al mismo tiempo sobre las mujeres en la Historia, y su reflexión y la de la autora se sobreponen.

Al salir de la capilla, Isabella vuelve a su vida: a pensar en asuntos políticos y en su posible papel en ellos, concretamente, en un matrimonio entre su pariente Juana de Aragón y su sobrino Massimiliano Sforza, que sería útil al

¹⁹⁶ S. Scarparo, *Sono uno storico*, cit., p. 236.

ducado de Milán. Así, su propia naturaleza política le ofrece un remedio para empezar a salir de sus pensamientos angustiosos, pero tendrá que luchar varias veces más para no hacerse derrotar, o para aceptar la derrota, el destino inevitable de una mujer de la época que estuviera dotada para asuntos distintos al cuidado de la casa y de la familia.

Sin embargo, incluso Isabella tiene sus limitaciones y sus carencias de comprensión: sobre todo con sus hijos. La sensibilidad de Eleonora, o la pasión de Federico por Isabella Boschetti, que le lleva a dejarse maniobrar por ella, siempre le resultarán incomprensibles. En esto incluso su mirada tan aguda resulta parcial, lo que es casi inevitable cuando hay un narrador en primera persona.

5.3.2 El idioma

Entre *Segreti dei Gonzaga* y *Rinascimento privato*, la prosa de Bellonci tuvo una evolución llamativa.

En el mismo periodo en que escribía *Segreti dei Gonzaga*, compuso el cuento *Segni sul muro* en un estilo completamente distinto: esencial, desnudo, sin rastros de palabras antiguas. Es un recuerdo del 4 de junio de 1944, cuando el ejército americano entró en Roma y los soldados nazis terminaron de dejar la ciudad.

Cito una parte:

"Non si parlava molto, si era più pazienti del solito. Una che annunciò che [los nazis] avrebbero messo cannoni sul viale fu ascoltata appena. Era pomeriggio tardo, manifesti per la strada avevano ordinato il coprifuoco, ma la gente inerme e tranquilla se ne stava fuori e guardava senza commenti l'incredibile ritirata del pauroso esercito, a plotoni, a file scarse, a gruppetti, alla spicciolata. [...] Una colonna di SS passò cantando al passo.

Andavano stranamente a tempo. Vicino a me una donna tremò così forte che i suoi due secchi tintinnarono." (p. 1338)

("No hablábamos mucho, éramos más pacientes de lo habitual. Una que anunció que pondrían cañones en la avenida casi no fue escuchada. Era noche, afiches en la calle habían ordenado el toque de queda, pero la gente sin armas y tranquila estaba fuera y miraba sin comentarios la increíble retirada del terrible ejército, a plotones, a filas escasas, a pequeños grupos, de uno en uno [...]. Una columna de SS pasó cantando a paso de marcha. Iban extrañamente a tiempo. Cerca de mí una mujer tembló tan violentamente que sus dos baldes tintinearón").

Es un estilo que Bellonci utilizará en otros cuentos y textos breves, aunque no exclusivamente, ya que seguirá utilizando las elegancias que su inmensa cultura le permite. De todos modos, cuando vuelve a la narrativa, con *Tu, vipera gentile*, su idioma ha cambiado de forma definitiva, en el sentido de una modernización. Según Valeria Della Valle, dos elementos contribuyeron a este cambio: el hecho de dejar de citar de los documentos originales, dejando más libertad a la imaginación, y el clima cultural de la época, en que se difundía la búsqueda de un idioma que ocultara la cultura del autor y fuera accesible a todos¹⁹⁷.

Los resultados son una sintaxis más ligera y un uso parsimonioso de los arcaísmos como las desinencias en *-ivo*, *-oso*, y de expresiones inusuales. Añado que en *Delitto di Stato*, el primero de los tres cuentos que componen *Tu, vipera gentile*, además de la primera persona narrativa y de personajes inventados, aparecen por primera vez los diálogos.

A *Tu, vipera gentile* sucede la traducción del *Milione*, que presenta para Bellonci la dificultad de hacer el texto comprensible manteniendo a la vez su

¹⁹⁷ Valeria Della Valle, *L'italiano 'd'autrice' di Maria Bellonci*, en *Opere*, cit., vol. II, ps. LVII-LVIII.

peculiar estilo. La escritora resuelve el problema eliminando repeticiones y redundancias, dejando inalterada la estructura sintáctica (inversiones y prolepsis en las construcciones verbo- sujeto, sujeto-objeto directo, sustantivo-adjetivo) y traduciendo con las palabras más comunes.

Rinascimento privato ve, una vez más, el uso de toques de antigüedad en el idioma, pero en un fondo moderno más ágil que en *Lucrezia Borgia* y *Segreti dei Gonzaga*. Aparecen palabras de la época, sobre todo en las descripciones ("il vestito di *tabì* bianco", "il *robone* di velluto alessandrino", "le pettinature *aggrettate*" [las cursivas son mías]), sufijos antiguos (-ivo, -ità, muy utilizados en el siglo XVI, -ìo, -evole, -oso), y unas pocas "creaciones" de palabras con sufijos distintos a los documentados: *foiani* en lugar de *foiosi*, *ariate* en lugar de *arie*, *gemmatura* a partir de *gemmatario* y *aromateria* en lugar de *aromatario*.

De todos modos, la escritora mantiene sus costumbres de evitar neologismos y de escoger entre dos variantes la menos común. Utiliza mucho la posposición del adjetivo posesivo y, con más sobriedad, otras construcciones raras como las oraciones infinitivas o la anteposición del verbo.

Por otro lado, también hay frases como: "Mi fermo qui" ("Paro aquí") o "E basta con questi falsi del pensiero" ("Y basta de estas falsificaciones del pensamiento") que nos recuerdan que la narración es en primera persona.

Las cartas de Robert de la Pole están escritas en un idioma de frases más cortas y con expresiones que señalan, como hemos visto, su falta de equilibrio y sus sentimientos exaltados.

Con respecto a los diálogos, un análisis particularmente interesante se encuentra en el ensayo de Antonelli que ya he citado. Coincido con él en reseñar que la escritora se siente finalmente libre de recrear las voces de los personajes.

Antonelli señala que en *Lucrezia Borgia* aparecían expresiones entre comillas del lenguaje de la época ("*indurata*", "*sporcissima*", "*buccinato*",

"*pappolate*", etc.), mientras que, en este caso, sólo se utiliza esta técnica en unas pocas expresiones del lenguaje familiar. En particular, se trata de expresiones con un sentido afectivo (*peteghin*, dialectal para *piccolo*, es decir "pequeño", *puttino*, *putelo*, dialectal para *bambino*, "niño").

También en el estilo directo las palabras de la época son casi ausentes, mientras que la voz de la narradora informa a menudo sobre la forma de hablar de los otros personajes, su acento y sus sentimientos¹⁹⁸.

Los diálogos pueden ser enfáticos, teatrales, como este intercambio entre Isabella y Federico:

" 'Federico, Federico mio: non ti esporre troppo, sta' attento, non ti gettare alla sprovvista, ogni ora tremarò per te'. 'Non potete farcela, madre cara, a considerarmi un uomo? Sono un soldato, devo guadagnarvi i miei giorni di gloria. E questa non è anche la vostra lezione?' " (p. 1178)

(" 'Federico, Federico mío: no te expongas demasiado, ten cuidado, no te tires cabizbajo, cada hora temblaré por ti'. '¿No podéis lograr, madre querida, considerarme un hombre? Soy un soldado, tengo que ganarme mis días de gloria. ¿Y no es también vuestra lección?' ").

Sin embargo, en muchos otros casos los diálogos son rápidos y esenciales, sobre todo cuando forman parte de los momentos de decisiones difíciles a que Isabella es llamada en tantas circunstancias de dificultad política.

5.4 Aspectos pragmáticos: la recepción de *Rinascimento privato*

La novela, que recibió el Premio Strega en julio de 1986, dos meses después de la muerte de su autora, fue acogida por la crítica como su obra

¹⁹⁸ G. Antonelli, *La voce dei documenti*, cit., p. 301.

maestra. Las opiniones se pueden dividir en dos grupos: uno subraya sus aspectos de obra de imaginación, el otro sus vínculos con la Historia y la política.

Claudio Marabini, en *Tuttolibri* del 23 de noviembre de 1985, hace hincapié en el pudor y en la opción de sugerir con los silencios. Raffaele Covi, en *Il Giorno* del 24 de noviembre, explica el término *privato* como atención por los individuos en la Historia y como el protagonismo de una gran mujer. Una identificación de lo femenino con lo privado que malentende el sentido de la novela. Carlo Sgorlon, en *La Nazione* del 7 de diciembre, la define como "novela de amor epistolar". En *Il Giornale* del 15 de diciembre apareció la reseña de Geno Pampaloni, que justifica la definición de "novela" por la presencia de un personaje inventado y por la calidad de la escritura, que envuelve en una atmósfera novelesca todo lo histórico. Con respecto a la escritura, le parece alta y controlada, capaz de ser concreta y alusiva al mismo tiempo. Giuseppe Amoroso, en *La Gazzetta del Sud* del 24 de diciembre, define la página de Bellonci como "crocevia" (cruce) de historias, retratos, documentos y aventuras, que enriquece la verdad histórica de secretos. El 2 de enero de 1986 Vittore Branca, en el *Corriere della Sera*, utiliza el adjetivo "divinante" refiriéndose a la capacidad de penetración psicológica en el personaje de Isabella y a la fantasía basada en una impecable documentación. Cesare De Michelis, en *Il Gazzettino* del 11 de enero, hace hincapié en Robert de la Pole como "contrapunto" del "desahogo autobiográfico" de Isabella y descubridor de los contrastes de ella.

Los críticos del segundo grupo son menos. El 1 de enero de 1986, Francesco Licinio Galati, en *L'Osservatore Romano*, identifica a Isabella d'Este con la Historia y a la Historia con la Razón en el sentido hegeliano. Alessandra Truzzi, en un artículo aparecido el 30 de enero en dos periódicos, *L'Arena* e *Il Giornale di Vicenza*, derriba la relación entre "público" y "privado", escribiendo que, en lugar de colocar a personajes imaginarios en la Historia, Bellonci hace entrar la Historia en las vidas de los personajes y la vuelve interpretación de su "privado". Mario Santagostini, en *L'Unità* del 27 de marzo, señala una nostalgia de la persona como totalidad, y que los sentimientos tienen un efecto

inmediatamente político, fuera del que no hay moralidad. Isabella es vista desde un punto de vista político, con un ansia de perfección individual, pero sobre todo política, que se satisface sólo al hallar estabilidad y seguridad en la organización de su Estado¹⁹⁹.

5.5 Conclusiones: la novela histórica femenina e Isabella d'Este como emblema

Rinascimento privato forma parte de un importante filón de la literatura femenina italiana, como destacan unas críticas feministas que han analizado el paralelismo entre el recorrido de la historiografía feminista y el de la novela histórica femenina en Italia.

La cuestión de cómo escribir la Historia de las mujeres es objeto de debate entre las historiadoras italianas, y muchos de los problemas que plantean han sido tratados, y a veces anticipados, en la novela histórica femenina, incluyendo *Rinascimento privato*.

Tanto Susanna Scarparo como Maria Ornella Marotti²⁰⁰ exponen los problemas de la historiografía feminista: ¿cómo rastrear las vidas de quienes fueron excluidas de la Historia? ¿De qué forma contar sus vidas? Algunas respuestas son: a través de sus escritos, cartas, diarios, y de sus biografías, y de una forma que tenga en cuenta la imaginación.

También se van afirmando unos caracteres distintivos de la historiografía feminista: la importancia de la subjetividad, la supresión de la distinción público-privado, la necesidad de una nueva periodización que tenga en cuenta las relaciones entre los géneros. Todo esto se encuentra en mucha narrativa histórica escrita por mujeres, y por supuesto en *Rinascimento privato*.

¹⁹⁹ *Opere*, cit., *Fortuna critica*, ps. 1553-56.

²⁰⁰ S. Scarparo, *art. cit.* y Maria Ornella Marotti, *Revising the past: feminist historians/historical fictions*, en Maria Ornella Marotti y Gabriella Brooke (eds.), *Gendering Italian fiction: feminist revisions of Italian history*, Fairleigh Dickinson University Press, 1999, ps. 49-70.

También el problema de la discriminación de las mujeres ha sido objeto de gran atención: de considerarlas víctimas se ha pasado a verlas como sujetos, capaces de vivir su vida pese al patriarcado, y conscientes de su identidad de género²⁰¹. Marotti cita *Guglielma e Maifreda* de Luisa Muraro como un ejemplo de historiografía que construye una tradición femenina representando la grandeza de las mujeres del pasado, lo que permite recuperar a mujeres borradas por la Historia y proporcionarles modelos positivos a las mujeres del presente²⁰².

Respecto a la literatura, ve en *Rinascimento privato* y en *Artemisia* de Anna Banti dos obras que dan testimonio de la grandeza femenina celebrando a mujeres excepcionales del pasado.

Para Bellonci, Isabella es tan excepcional que llega a ser el emblema del Renacimiento. Hemos visto qué aspectos de esta época expresa, pero surge una pregunta: ¿su condición de mujer influye en esto, y de qué forma?

Diría que la respuesta de Bellonci a esto es doble: Isabella es el emblema del Renacimiento *pese a* ser mujer (es decir, mantenida al margen de la Historia y de la vida), y al mismo tiempo justamente *por* ser mujer. Lo es pese a su género porque sus dotes extraordinarias le permitieron sobresalir aun en campos prohibidos para una mujer, y lo es por su género porque éste le permite dar a los valores del Renacimiento una humanidad que nunca le falta y que ningún hombre ha poseído.

Así la describe Bellonci en una entrevista de 1975, cuando estaba preparando una serie de televisión sobre ella:

"Isabella è una specie di eroina senza corazza e senza spada. Non è una virago ma una *vera donna*: assumeva la vita del suo tempo con *spirito rigoglioso, una piena vivacità e un brio inestinguibile*, e

²⁰¹ M.O. Marotti, *Revising the past*, cit., p. 54.

²⁰² *Idem*, p. 52.

non cessò mai di 'verdeggiare', come lei stessa dice." (cursivas mías)²⁰³

("Isabella es una clase de heroína sin coraza ni espada. No es una virago, sino una *verdadera mujer*: asumía la vida de su época con *espíritu lujuriente, una plena vivacidad y un brío inextinguible*, y nunca dejó de 'verdear', como ella misma dice").

La feminidad de Isabella está, por tanto, en su fuerza, en su vitalidad y riqueza espiritual. Pero en *Rinascimento privato* hay algo más, en que la interpretación de Bellonci evoluciona respecto a *Isabella fra i Gonzaga*. En esta obra, Bellonci atribuía la generosidad de Isabella hacia el pueblo de Mantua y las víctimas del saqueo de Roma a la "generosidad señorial". En cambio, en la novela, a través de Robert de la Pole, las atribuye a su intelecto femenino, capaz de no perder nunca de vista las necesidades ajenas y de cuidar de los demás. Por tanto Isabella, a diferencia de los hombres, nunca aridece, ni pierde de vista la realidad concreta. Esto es, claramente, un *plus* respecto al género masculino.

De todos modos, me parece importantísimo, y más transgresivo de lo que ha sido reconocido hasta ahora, que Bellonci haya escogido a una mujer como símbolo de toda una época, y por estas razones. Es como si estuviera celebrando una superioridad femenina (o la *differenza*, como dirían unas teóricas) que nunca llegó a reconocer en sus escritos sobre las mujeres.

²⁰³ *Note ai testi*, cit., p. 1527. Las cursivas son mías.

Capítulo 6. Las chamanas y el gran amor: Namamiko monogatari

6.1 Premisa: el contexto histórico y las miko

Esta novela se basa en hechos históricos reales de la época de Heian. Vamos a conocerlos un poco mejor.

El poder imperial en Japón estaba constantemente en peligro por los grandes clanes de la aristocracia, que no tenían la menor intención de abandonar el suyo. No lucharon contra el emperador y su familia, sino entre sí, para lograr el control del emperador. En el siglo X uno de estos clanes conquistó la posición dominante: se trataba de los Fujiwara 藤原. Los medios que adoptaron para mantener a los emperadores bajo su control fueron la política de los matrimonios y la abdicación precoz de los emperadores. A través de los matrimonios de sus hijas con emperadores, los Fujiwara se vinculaban con la familia imperial y, cuando el emperador era obligado a abdicar, el jefe de la familia gobernaba en su lugar. Así, el cargo más alto en la jerarquía llegó a ser el de *Kanpaku* (関白, Regente) y al emperador sólo le quedó la función religiosa. Esta situación (poder nominal asignado al emperador, poder efectivo en manos de una familia de la aristocracia) continuó hasta la época de Meiji.

En *Namamiko monogatari* se nos cuenta la historia del emperador Ichijō (980-1011) y de su esposa, Fujiwara no Sadako (o Teishi, si leemos los *kanji* de su nombre en fonética china; 976-1001). Ichijō, cuya madre también era una Fujiwara, fue emperador desde los seis años y a los once años fue obligado a casarse con su prima Teishi, que tenía dieciséis. Sin embargo, los Fujiwara adolecían de una debilidad fundamental: las luchas entre las ramas de la propia familia. De hecho, Fujiwara no Michinaga (966-1027), el más importante *Kanpaku* de la época de Heian, llegó a su posición después de una lucha sin escrúpulos contra Teishi y sus hermanos Korechika 伊周 y Takaie 隆家, sin ser retenido por su parentesco con ellos, que eran sus sobrinos. Su lucha también ha sido recogida en la novela de Enchi, pero nace de su imaginación la utilización

que él hizo de las chamanas para lograr su objetivo. Por ello es importante conocer quiénes eran las chamanas en Japón.

Las chamanas facilitaban la comunicación entre el mundo divino y el humano y su existencia e importancia están probadas a partir de los documentos más antiguos. Enchi, en *Maschere di donna*, cita la leyenda según la cual la emperatriz Jingū fue al mismo tiempo una chamana y que un dios habló a través de ella, exhortando al pueblo a conquistar Corea (p. 99). El vínculo entre mujeres, divinidad y poder era extremadamente fuerte: también hay que recordar que Amaterasu Ōmikami 天照大神, la diosa progenitora de la familia imperial, es precisamente una divinidad femenina.

Aun cuando su poder se debilitó, las chamanas siguieron participando de lo sagrado y de lo sobrenatural de muchas formas. Desde las sacerdotisas (en este caso pertenecían a la familia imperial) a las médium en los casos de posesión de espíritus, y este último caso es el que le interesa a Enchi. Ya en *Maschere di donna* se anticipaban los aspectos del chamanismo tratados en *Namamiko*: la exasperación del deseo sexual, debida al estado de tensión vivido por las chamanas en el estado de posesión, y las posesiones falsas, simuladas para lograr intereses particulares. El primer aspecto se encarnaba en Harume, médium a su pesar. El segundo, como ya hemos visto, es una idea que la escritora le hace expresar a Ibuki basándose en *Yowa no nezame*, y haciéndole afirmar que cree que los casos de falsas posesiones son mucho más numerosos de lo documentado.

Entre estos dos aspectos hay una conexión, de que Enchi es consciente y que también expresa en el discurso de Ibuki: las mujeres dotadas de poderes chamánicos podían ser convencidas a ser "falsas chamanas" a través de la oferta de bienes materiales o de relaciones sexuales. Ya que en la vida de estas mujeres "sono andate confondendosi lussuria e possessione divina" ("fueron confundiendo lujuria y posesión divina") (p. 119), se convertían fácilmente en prostitutas, lo que las hizo bajar cada vez más en su posición social. De hecho, al final de la novela, encontramos a Ayame あやめ, una de las dos "falsas

chamanas", en un grupo de *aruki miko* 歩き巫女 (chamanas nómadas), mujeres que se movían de pueblo a pueblo ejerciendo simultáneamente de chamanas y de prostitutas²⁰⁴.

De forma bastante clara, Enchi pone en boca de Ibuki sus conocimientos y sus ideas, y en *Namamiko* los desarrolla en uno de los momentos clave de la época de Heian.

6.2.1 Aspectos sintácticos: la trama y la estructura

La novela se abre con las ceremonias para la llegada a la mayoría de edad del emperador niño Ichijō y para la entrada en la corte de su primera esposa Teishi. Hay una digresión sobre la posesión de un espíritu malo (una mujer difunta atormentada por el rencor) que provoca la enfermedad de Fujiwara no Kaneie 藤原兼家, padre de Michinaga, ocasión aprovechada para presentar a Ayame. Esta última, quien ya es chamana, y su hermana menor Kureha くれは, son hijas de Miwa no Toyome 三輪のとよ女, chamana también, que las confió a Kaneie pidiéndole que les dé otro destino. De hecho, Toyome provocó con una de sus profecías el asesinato de su pareja, y también conoce la sexualidad desenfrenada a que la condición de chamana lleva.

Sin embargo, las cosas no van como quisiera, porque Kaneie muere y Michinaga considera útil servirse de Ayame como chamana. La mantiene al servicio de su esposa y hace entrar a Kureha al servicio de Teishi, ordenándole que no la pierda nunca de vista. La explicación que le da es que quiere aprenderlo todo de la emperatriz para poder enseñárselo a su hija. Kureha (que al entrar al servicio en la corte cambia de nombre, según la costumbre, y asume el de Koben 小辨, "arregladora menor") le toma muchísimo cariño y admiración, casi un enamoramiento, a Teishi, y cuando se encuentra con su hermana le cuenta todo lo que ha visto de ella. Ya que no la pierde de vista ni siquiera

²⁰⁴ Cf. Yoko Kubota, *L' 'Izumi Shikibu': storia della passione tra un monaco e una yūjo, Il Giappone*, XXIX, 1989 [1991], ps. 6-49.

cuando está en su cama, conoce hasta los detalles más íntimos de su comportamiento.

Todo esto se revela útil para Michinaga cuando la emperatriz madre, Senshi 詮子, enferma gravemente y él lo aprovecha para simular una posesión por el espíritu vivo de Teishi. Invita al emperador a visitar a su madre y mientras él está ahí organiza un falso exorcismo, en el cual Ayame imita perfectamente a Teishi. La confianza del emperador en su esposa es sacudida por la verosimilitud de la imitación, pero nunca llega a convencerse por completo de que su esposa sea capaz de tanto odio. También Takaie, que ha comprendido las malas intenciones de Michinaga, le tranquiliza. Por lo tanto, de momento el plan de Michinaga fracasa.

Mientras tanto, Koben no tarda en enterarse de lo que ha pasado y en comprender su responsabilidad en esto. Estremecida por la idea de haber contribuido involuntariamente a hacer sufrir a Teishi, deja todos los contactos con su hermana. En este periodo, conoce a Yukikuni 行国, un joven *kebiishi* 檢非違使 (guardia imperial), y empieza una relación con él. Su primer encuentro es organizado secretamente por Michinaga, sin que ninguno de los dos sea consciente de esto.

Cuando Korechika, rival de Michinaga para el cargo de *Kanpaku*, y Takaie son exiliados con falsos cargos, Yukikuni tiene la ocasión de ver a Teishi desde cerca y se enamora de ella. Meses después, el palacio de Teishi se incendia y él le salva la vida, dejando a Kureha, que está intentando sacar a la emperatriz de allí, entre las llamas. Kureha se salva, pero a partir de este momento empieza a odiar a ambos. Al darse cuenta de esto, Yukikuni, después de un rato, retoma la relación con ella y le pide perdón. Kureha parece serenarse, pero un día escucha una conversación entre Teishi y Takaie, en la cual él dice que ella tiene una mirada extraña, propia de una persona en que no conviene confiar. Pese a la defensa de Teishi, Kureha escapa a escondidas y va a refugiarse en casa de Yukikuni, pero él le llama la atención por haber abandonado a la emperatriz, de quien sigue enamorado. Debido al sufrimiento, Kureha enferma. En este

momento vuelve a encontrarse con su hermana y le comunica que está dispuesta a volver a servir a Michinaga como falsa chamana.

Mientras tanto, ha sucedido algo importante: la hija de Michinaga, Akiko (o Shōshi) ha llegado a los once años de edad. Es todavía temprano para que pueda consumar un matrimonio, pero puede casarse al menos formalmente, lo que Michinaga esperaba desde hacía años. Se celebra la boda y tiempo después la nueva emperatriz se pone enferma. Una vez más, Michinaga organiza un falso exorcismo en presencia del emperador, y Kureha le hace creer que el espíritu vivo de Teishi la posee. Sin embargo, en la sesión siguiente, se porta de forma opuesta: dice, como si fuera Teishi, que ella nunca ha odiado a Shōshi, ni nunca ha invadido a nadie, y que simplemente quiere a su esposo. El emperador, que estaba empezando otra vez a dudar, gracias a la perfección de la puesta en escena, se serena, pero las consecuencias para Kureha son duras: es metida en prisión, con el cargo de haber sido una "falsa chamana", justamente lo que Michinaga quería de ella.

Tres días después de su excarcelación, se suicida, cerca del lugar donde se encuentra enterrada Teishi, quien llevaba un embarazo con poca salud y ha fallecido el día en que ha dado a luz a su segunda hija (también tiene un hijo varón). Ayame es expulsada del palacio, al ser involucrada por Michinaga en el mismo crimen que su hermana.

Tras más de treinta años, Ayame encuentra a Yukikuni, quien, cuando Kureha se rebela a Michinaga, comprende por primera vez lo peligrosos que son los poderosos, y obtiene un traslado a las provincias del Este. Allí encuentra a Ayame, que forma parte de un grupo de *aruki miko*, y la invita a su casa. Hablan de lo que pasó. Menos Shōshi, todos los protagonistas de su historia ya han sucumbido a la muerte: Ichijō, fallecido a los treinta y un años, los dos hijos que tuvo con Shōshi, y Michinaga. Esto lleva a Yukikuni a considerar vanos todos los dolores y las alegrías humanas, en armonía con las teorías budistas, pero todavía recuerda a Teishi como a la única persona capaz de oponerse a

Michinaga. Naturalmente, también hablan sobre Kureha. Ayame explica su suicidio con el deseo de quedarse al menos cerca de la persona que había querido tanto. La mañana siguiente, Ayame retoma su viaje con sus compañeras, concluyendo la novela.

La estructura de *Namamiko monogatari* es sencilla: consiste en una introducción y seis capítulos, sin título. En la introducción la narradora explica cómo descubrió un texto clásico titulado *Namamiko monogatari* y por qué decidió hacerlo conocer. El primer capítulo abarca hasta una ceremonia de recordatorio en honor del *Kanpaku* Michitaka 道隆, el padre de Teishi. El segundo, desde la enfermedad de este último hasta la obtención del cargo de sustituirle por Michinaga, gracias a la ayuda de su hermana mayor, la emperatriz madre. El tercero, desde la falsa posesión hasta la decisión de Kureha de no volver a ver más a su hermana. El cuarto, desde el exilio de Korechika y Takaie hasta el nacimiento de la primera hija de Teishi e Ichijō, después del cual los dos se reúnen. El quinto se extiende desde las renovadas intrigas de Michinaga frente a su reunión hasta una escena en que les sorprende tocando juntos y comprende lo felices que son. El sexto, desde el último embarazo de Teishi hasta el trágico final.

6.2.2 Los personajes

En esta novela, Enchi muestra un contraste muy fuerte entre la excepcionalidad de la emperatriz Teishi contra la falta de escrúpulos y las intrigas constantes de Michinaga, con la finalidad de exaltar a la joven emperatriz. Efectivamente, los hechos históricos nos hablan de una batalla sin escrúpulos de Michinaga contra ella: lo más destacado es el trato que le destina a su segundo y tercer embarazo, cuando es obligada a dejar el palacio imperial, según la costumbre, sin ceremonias, y es acogida en la casa de un funcionario de clase baja. También parece que Teishi mantenía su serenidad.

Una palabra recurrente para describirla es *kiyorakasa* 清らかさ, es decir, "pureza" y también "claridad, transparencia". Teishi no sólo evita la mentira,

tampoco oculta nada. Todo lo contrario de Michinaga, que mantiene ocultos sus deseos de poder y no duda en mentir sin el menor pudor cuando le conviene. El ejemplo más significativo se muestra cuando, después de que Teishi (quizás) habla a través de Kureha para declarar su inocencia, él enseguida afirma al emperador que no dudó ni un segundo de ella (p. 180). También puede ser cruel, como demuestra al castigar a Kureha. Enchi atribuye esta crueldad al hecho de haberse sentido desafiado por alguien cuyo ser "impertinente" (*koshakuna* 小癪な) ni siquiera sospechaba, una doble traición insoportable para un poderoso (ps. 181-82). La narradora también vierte sombras sobre él cuando el palacio donde se encuentra Teishi se incendia: aunque él se asegura de la incolumidad de la emperatriz, hay habladurías que le indican como el mandatario del incendio (p. 116).

Por el contrario, Teishi es tan pura que no quiere entrar de ninguna forma en las luchas por el poder: cuando parece que Korechika está a punto de ser promovido a *Kanpaku*, ella apoya su candidatura, pero abiertamente y por amor de hermana, y, cuando la emperatriz madre logra persuadir al hijo para escoger a Michinaga, ella le escribe una carta en que le dice que la entristece la idea de haber puesto sin querer una barrera entre él y su madre, y que no lamenta su decisión (p. 67). En cambio, se rebela contra la injusta condena al exilio de sus hermanos cortándose el pelo, lo que significa renunciar a su estado de esposa y convertirse en monja. Su protesta, aunque criticada por sus damas por ser demasiado impulsiva, obtiene el efecto de hacer trasladar a sus hermanos a lugares más cercanos. Kobayashi Fukuko, sin embargo, interpreta este acto como una prueba de que Teishi no era ajena a la política²⁰⁵.

Teishi es exaltada por Enchi de todas las formas posibles: ella también es descrita como una protagonista de *monogatari* clásico, dotada de hermosura y talentos excepcionales y de un carácter sereno. Acepta con serenidad, por ejemplo, el casamiento con un niño, algo que parece poco agradable y hasta

²⁰⁵ Kobayashi Fukuko, *Enchi Fumiko: jendā de yomu sakka no sei to sakuhin* (*Enchi Fumiko: la vida y la obra de la escritora leídas a través del género*), Tokio, Shintensha, 2005, p. 212.

humillante para una adolescente, y no sólo a nuestra percepción de hoy día. De hecho, en *La historia de Genji* encontramos una reacción bien distinta a la misma situación: Aoi, la primera esposa de Genji, casada con él, que tiene doce años, a los dieciséis, siente vergüenza de ser la mujer de un niño²⁰⁶. En *Lucrezia Borgia*, Bellonci atribuye los mismos sentimientos a Sancha de Aragón, además famosa por su hermosura, obligada a la misma edad a casarse con Jofré Borgia, de trece años. En cambio, entre Teishi e Ichijō nace en seguida una intimidad alegre y ya, en cierto sentido, erótica: él ve su cuerpo, ya que duermen juntos, y queda tan fascinado que les va contando a las damas de su corte lo que vio, sin la menor vergüenza (ps. 23-24).

Sin embargo, la serenidad de Teishi no significa falta de personalidad: ya hemos visto su gesto de rebelión. Además, su corte destaca por desparpajo y libertad, que son criticados por los mayores y por los protegidos de Michinaga, como la dama Akazome Emon 赤染衛門, autora de *Eiga monogatari* 栄華物語 (Historia de resplandores), obra de que volveré a hablar.

Enchi atribuye este espíritu libre a la influencia de la madre de Teishi, Kōnonaishi 高内侍, que había sido dama de corte y era una mujer muy dotada. Que un hombre de la posición social de Fujiwara no Michitaka se casara con una dama de clase inferior (era hija de un gobernador provincial, clase muy despreciada por vivir lejos de la capital) y que había servido en la corte era un caso excepcional, porque, aparte de cuestiones de clase, estas damas eran muy seguras de sí mismas y no tenían timidez, lo que se consideraba poco elegante. Esta misma falta de timidez caracteriza a Teishi y a su corte, incluyendo a la personalidad más significativa que acogió: Sei Shōnagon, la autora de *Makura no sōshi* 枕の草子²⁰⁷, famosa por su gracia y su ironía despiadada²⁰⁸. La escritora

²⁰⁶ *La historia de Genji*, cit., p. 53.

²⁰⁷ Traducción española: *El libro de la almohada*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2001.

²⁰⁸ Sei Shōnagon fue el único talento literario femenino de la época en servicio en la corte de Teishi, que, además de llegar a una posición de segundo plano, murió con sólo veinticinco años. Las demás damas (Murasaki Shikibu, Izumi Shikibu, Akazome Emon, la poetisa Ise 伊勢) cuya fama ha llegado hasta nosotros, sirvieron en la corte de su rival Shōshi.

también aparece, aunque fugazmente, en la novela, y se describe la reacción de las demás damas a su supuesta traición de la emperatriz para pasar a la parte de Michinaga. Hoy en día seguimos sin saber con certeza hasta qué punto estas sospechas estaban justificadas o no.

De todos modos, para Enchi lo más importante de Teishi son dos características: su amor de toda la vida con su esposo y su triste historia de resplandor seguido por la marginación y el declive. Sobre esto escribe:

"[...] sin hacer distinciones entre Oriente y Occidente, muchas heroínas desdichadas siguieron el camino que va de una posición próspera a una ruina sin fondo. María Antonieta en la época de la Revolución Francesa y Kenreimon'in 建礼門院²⁰⁹ [...] son algunas de las protagonistas de estas tragedias, pero creo que la tristeza despreciada de Teishi en la segunda mitad de su vida no es inferior a estas sólo porque falta la crudeza de los derramamientos de sangre" (p. 54).

Sobre Teishi, la crítica se divide en quienes la juzgan un personaje idealizado, y por lo tanto no realista, y quienes la ven creíble. De esta última categoría forman parte Furuya Teruko y Takenishi Hiroko. Ambas ven en Teishi la encarnación del arquetipo de la mujer amada eternamente por los hombres de quien Enchi habla en *Nonomiya ki*. Takenishi cree que esto no significa que sea pasiva y ve la escena de la posesión como el momento de la expresión de su fuerza, en que Teishi se convierte en una *Ryō no onna*²¹⁰. Incluso en este momento, sin embargo, Teishi no pierde el control de sí misma, en el sentido de que no cede al odio y al rencor. Esto demostraría su fuerza y serenidad, y sugiere los complejos sentimientos de empatía de una mujer escritora hacia su personaje femenino. De la otra categoría de críticos voy a hablar en relación con el personaje de Kureha.

²⁰⁹ Emperatriz que reinó de 1155 a 1213. Terminó su vida en la soledad y la miseria después de la caída del clan Taira 平.

²¹⁰ Takenishi Hiroko, *Dentō wo ikiru* (Vivir la tradición), *kaisetsu* a Enchi Fumiko, *Namamiko monogatari*, cit., ps. 364-65.

Más original es la interpretación que Takenishi nos da del personaje de Michinaga. En su opinión, Enchi ha logrado dar una imagen muy rica y convincente de él, lo que no sería frecuente en un escritor que describe a una persona del sexo opuesto. De hecho, Enchi presenta de Michinaga varios aspectos: su encanto con las mujeres, su afecto paternal por su hija, su sentido de la elegancia²¹¹.

De la relación entre Teishi e Ichijō voy a hablar en detalle más adelante. Por ahora me limitaré a presentar el carácter del emperador, que es un joven delicado y sensible, más interesado en las artes que en la política, y por lo tanto fácilmente influenciado por su madre y su tío Michinaga. Hombres como él poblaban la imaginación de las escritoras de su época, empezando por Murasaki Shikibu. Más de una vez Enchi nos le describe llorando, algo normal en la "afeminada" corte de Heian.

Mucho más temible es su madre, la ex emperatriz Senshi, que se parece a su hermano menor favorito, Michinaga, en la gran inteligencia política y en la falta de escrúpulos. Es a ella a quien se debe la ascensión de la familia y todos sus hermanos le tienen mucho respeto. En cambio, no es un personaje simpático: aprovecha la extrema juventud de su hijo para influenciar sus decisiones a favor de Michinaga y no duda en colaborar en la traición de sus sobrinos, en parte porque tienen la sangre de una mujer de clase inferior.

Korechika, el hermano de Teishi, candidato a ser el nuevo *Kanpaku*, es tan guapo y dotado como su hermana y gran parte de la crítica le considera el modelo para el protagonista de *La historia de Genji*, también por sus tristes vicisitudes: como hemos visto, el también, como Genji, fue exiliado, pero, a diferencia de Genji, nunca consiguió recuperar la posición que ocupaba antes. Tanto él como su hermano Takaie son incapaces de resignarse frente al declive de su familia. Enchi describe así su estado de ánimo:

²¹¹ *Idem*, ps. 368-69.

"En un momento como aquél, aguantar pacientemente y esperar la ocasión de resurgir hubiera sido la opción de un experto de las vías de las victorias y las derrotas, pero tanto Korechika como Takaie eran jóvenes nobles acostumbrados a ser favoritos por el destino, y como tales, en lugar de adaptarse al momento, intentaban mantener su orgullo herido oponiéndose a él" (p. 72).

Esta actitud los llevará a darle a Michinaga la coartada para exiliarles: además de los falsos cargos formulados contra Korechika, podrá liberarse de Takaie, culpable de haber agredido al ex emperador Kazan 花山 por ser rival en amor de su hermano. Para colmo, hay un malentendido, porque la amante de Kazan es hermana de la amante de Korechika, lo que hace todavía más amarga la situación. Frente al drama del exilio, los dos hermanos reaccionan de forma diferente: Korechika poco a poco se desanima y no se recupera de este estado depresivo, Takaie, quizás menos refinado y menos popular, pero más astuto y audaz, se revela desde el primer momento el más lúcido y valiente de los dos. Al volver del exilio, incluso su inteligencia se hace más aguda (p. 141).

Todos estos personajes realmente existieron y Enchi pudo basarse en los documentos literarios e históricos para reconstruir sus vidas y sus caracteres personales. Vamos a ver ahora cómo son los personajes principales inventados por ella: Ayame, Kureha y Yukikuni.

Ayame presenta un aspecto delicado, como su padre, y como él parece tener una personalidad frágil: de hecho, Enchi no nos describe mucho acerca de sus sentimientos y de sus reacciones.

Kureha es distinta: es espontánea, fuerte y apasionada, como su madre. Ya hemos visto la intensidad de su afecto por Teishi y la firmeza con que renuncia a volver a ver a su hermana, la única pariente que le queda, para no volver a traicionar a su emperatriz. También sus acciones posteriores nos hablan de este ardor y de esta firmeza, incluyendo, naturalmente, su muerte por suicidio.

Etō Jun cita una afirmación de Enchi, "la verdadera protagonista de *Namamiko monogatari* es Kureha", llevando este aspecto a la atención de la crítica. Según Etō, Kureha expresa el "principio femenino" (*joseiteki genri* 女性の原理) representado por Teishi, demasiado idealizada para poder ser tomada en serio como personaje²¹². Efectivamente, es Kureha quien conoce conflictos interiores y quien paga más caro por su fidelidad, si aceptamos la hipótesis según la cual finge la posesión por afecto hacia Teishi. También Uesaka Nobuo observa con empatía que el drama humano de Kureha, es decir, su conflicto interior entre el rencor y el afecto por Teishi, tiene la misma importancia que la historia del amor y de la generosidad de esta última²¹³.

Noguchi afirma que Kureha es la verdadera protagonista porque es ella quien permite al amor de Teishi expresarse. Este aspecto del "desdoblamiento" de los personajes femeninos es muy importante y volveré a tratar sobre él más detalladamente.

Yukikuni es un hombre muy varonil, fuerte, con pocas delicadezas, pero es capturado por el encanto de Teishi y mantiene una fidelidad irrazonable, pero conmovedora, a este amor imposible: prefiere pensar en ella que estar con Kureha y sigue acordándose de ella más de treinta años después de su muerte, con una admiración que no se ha alterado nada. También es un hombre honesto: hemos visto que, al darse cuenta de lo que es el poder, prefiere alejarse de él (y de la capital, que entonces era considerada el único lugar civilizado del país) antes que someterse. Todo esto le asemeja a un caballero de la Edad Media occidental, de no ser por el detalle de que el amor imposible por Teishi le vuelve cruel: hemos visto su enfado hacia Kureha cuando se refugia en su casa. Ya no le queda sensibilidad para comprender los sentimientos de ella, como si el mundo real hubiera desaparecido de su horizonte.

²¹² Etō Jun, *Kaisetsu*, en *Shinchō Nihon Bungaku - Enchi Fumiko*, Tokio, Shinchōsha, 1971, vol. 37, p. 411.

²¹³ Uesaka N., *Enchi Fumiko*, cit., p. 233.

6.2.2.1 *El gran amor*

Esta novela es la única obra de Enchi, junto a *Yasashiki yoru no monogatari*, en que se habla de un amor verdadero que dura toda la vida. Es un amor conmovedor por la extrema juventud y la inocencia de los protagonistas, por los obstáculos que deben enfrentar y por su fin prematura: cuando Teishi muere, el emperador sólo tiene veinte años.

Los dos transcurren parte de los nueve años de su relación separados: por la costumbre de la época, en que los esposos, mucho menos los imperiales, no solían vivir juntos y la emperatriz, cuando estaba embarazada, se mudaba a otro palacio, o por razones religiosas, como cuando Teishi ha estado cerca de su padre moribundo, lo que la hace impura según el sintoísmo, o porque se ha convertido en monja, una circunstancia que Michinaga intenta explotar para su ventaja, pero sin lograrlo. Este fracaso indica que las separaciones no hacen nada más que dar fuerza al vínculo de la pareja.

Ichijō tiene una gran admiración por Teishi y las relaciones fugaces que tiene, según la costumbre de la época, le confirman cada vez más en este sentimiento. Por su parte, Teishi le ama durante mucho tiempo casi como una hermana mayor, siguiendo su crecimiento y alegrándose de verle crecer bien, y sólo en los últimos años puede amarle como una mujer ama a un hombre, pero no parece vivirlo como una falta. Cuando están juntos comparten alegrías, los placeres del arte, sobre todo de la música, y la llegada de los hijos contribuye a unirles más.

Un factor que le da una ventaja a Teishi es la diferencia de edad: el hecho de haber criado ella, en cierto sentido, a su esposo, de haberle acompañado en su crecimiento, le da poder sobre él, que parece reconocerlo sin resentimiento. Enchi evoca tanto esto como la presencia de los hijos para alejar la hipótesis de que el emperador se interesara en su nueva esposa, la pequeña Shōshi, y sus argumentos son convincentes. Pero hay detalles que nos dejan con dudas en la construcción del texto y en el marco narrativo, como veremos más adelante.

6.2.3 El cronotopo

La acción narrada en la novela cubre un periodo de diez años, de 990 a 1000, más el epílogo, que está situado más de treinta años después, y un marco narrativo cuya voz, que coincide con la de Enchi, habla desde su propia época. Así pues, el pasado y el presente se entrecruzan varias veces.

En el interior de la historia hay varias anacronías, tanto analepses como prolepses. Unos ejemplos de analepses son: la digresión en que es narrada la historia de Toyome; la narración de las circunstancias que llevaron al exilio de Korechika y Takaie; el encuentro de Kureha y Yukikuni después de la huida de ella del palacio imperial. Las prolepses son anticipaciones de Enchi sobre el triste final de la fortuna de Teishi y de sus hermanos.

Sin embargo, la narradora ayuda al lector a orientarse proporcionándole varias veces las fechas de los acontecimientos: para la ceremonia de la mayoría de edad del emperador, la condena al exilio de Korechika y Takaie, el incendio del palacio donde vive Teishi, el nacimiento de sus hijos, y así sucesivamente, se indica la fecha en que pasaron.

En el prólogo, la narradora cuenta que tuvo la idea de escribir la obra durante un viaje a Ginebra, donde encontró a un chico que había conocido a Chamberlain en sus últimos años. Se describen el paisaje del lago y la atmósfera "de equilibrio y de armonía de Suiza, a diferencia del aspecto ordenado que transmite cierta frialdad de los europeos del Norte" (ps. 16-17). Según Furuya, esta digresión europea expresa la ambición de la autora de dar una amplitud internacional a este *monogatari* histórico²¹⁴.

El lugar del resto de la historia es la antigua capital, Heiankyō, concretamente los palacios donde vive la aristocracia. Hay pocas descripciones

²¹⁴ Furuya T., *Enchi Fumiko*, cit., ps. 119-20.

de la naturaleza, casi todo lo importante se desarrolla en espacios interiores. Éstos tienen las características de los palacios de la época: las mujeres se ocultan detrás de los biombos (*kichō* 几帳) y el emperador y su esposa se aíslan en el *chōdai* 帳台, una plataforma rodeada de cortinas donde se solía dormir y conversar. Los espacios de los palacios de Heian son frágiles, expuestos constantemente al peligro de incendios, tifones y terremotos, y también en el sentido de que no permiten una verdadera intimidad: las mujeres nobles siempre están rodeadas de damas (hemos visto la facilidad con que Kureha puede ver todos los detalles de la vida de Teishi) y la costumbre de espiar (como cuando Michinaga observa a Ichijō y Teishi tocando juntos) es muy común. Enchi logra recrear la atmósfera de la vida cotidiana de entonces, la cual conocía tan bien a través de los testimonios literarios.

6.2.4 La intertextualidad

La red de referencias intertextuales es una característica fundamental de la construcción de *Namamiko monogatari*. Las citas de otros textos, a diferencia de lo que vimos en *Maschere di donna*, son directas y explícitas, y según la autora incluyen el propio *Namamiko monogatari*. En la introducción, la narradora nos dice que este texto formaba parte de la colección de libros de Basil Hall Chamberlain (1850-1935), el gran estudioso de Japón, amigo y compañero de trabajo de su padre, que al dejar el país se la dejó a él. Sería un texto cuya época es difícil de determinar, y en el cual se insertan citas de *Eiga monogatari*.

Este texto, escrito alrededor de 1092, es el primer *rekishi monogatari* 歴史物語 (narrativa histórica), es decir, narrativa basada en la Historia, y su argumento es la exaltación de la gloria (otra posible traducción de la palabra *eiga*) de Fujiwara no Michinaga. El papel de esta obra como subtexto sería tan importante que *Namamiko* tendría como subtítulo *Eiga monogatari shūi* 栄華物語拾遺 (Espigues de *Eiga monogatari*). Enchi se pregunta el por qué de esto y llega a la conclusión de que el autor (o la autora) tendría como objetivo desenmascarar el resplandor de la imagen de Michinaga desvelando la historia de quienes destrozó para satisfacer sus deseos de poder (p. 14).

En esta dirección apuntan las formas de utilizar las citas de *Eiga monogatari* en el texto: para comparar las afirmaciones con las de *Namamiko* y enseñar lo que faltaría en el subtexto, como en el caso del dolor del emperador por la muerte de Teishi (ps.183-89), o para desvelar las debilidades de Michinaga, como en la ocasión de la elección de Michinaga a *Kanpaku*. En este caso, sin embargo, Enchi comenta que tanto *Eiga* como *Namamiko* narran muy sintéticamente el hecho, mientras que la obra histórica *Ōkagami* 大鏡 (El gran espejo, alrededor de 1119)²¹⁵ muestra el agotamiento de energías que tanto Michinaga como Senshi fueron obligados a sufrir para lograr su objetivo (p. 69).

Con respecto a Teishi, que de todos modos en *Eiga* es un personaje menor, se destaca el uso de adjetivos eufemísticos como *imamekashi* 今めかしう (moderno), *kijikai* 気近う (familiar), *okufukanaru koto wo kiraitamai* 奥深なることを嫌ひ給ひ (superficial, literalmente "no les gustan las cosas profundas") para describir la atmósfera juvenil, vista de forma negativa, de su corte (ps. 40-41) y la falta casi total de palabras de alabanza para ella (p. 25).

Naturalmente, *Namamiko* hace exactamente lo contrario que *Eiga*, pero con una diferencia importante: como observa Van C. Gessel, mientras Akazome Emon no denigra sistemáticamente a Teishi para exaltar a Michinaga, el autor de *Namamiko* hace exactamente esto, con una buena dosis de cinismo²¹⁶. Kobayashi va en una dirección parecida: citando a Mizuta Muneko 水田宗子, que afirma que en *Namamiko* hay varias oposiciones (privado contra público, ganadores contra perdedores, y, como señaló Etō Jun, hombres contra mujeres), y creyendo a Enchi, ve en las citas de *Eiga* una forma de desenmascarar la falsedad de la Historia escrita desde un punto de vista masculino, según la técnica postmoderna de la "metaficción historiográfica"²¹⁷.

²¹⁵ El autor es desconocido, pero es posiblemente un hombre. La imagen de Michinaga es vista en sus aspectos más rudos y groseros.

²¹⁶ Van C. Gessel, *The "medium" of fiction*, cit., p. 383.

²¹⁷ Kobayashi F., *Enchi Fumiko*, cit., ps. 213-14.

A propósito de *Namamiko* (entendido como metatexto), tanto Furuya Teruko como Takenishi Hiroko interpretan su uso como una forma de añadir dramatismo a la narración, al crear un vínculo de la autora con él, lo que permite al lector superar el *gap* temporal (según Furuya), y gracias al talento de la escritora, que nos da incluso la sensación de verlo (según Takenishi)²¹⁸.

El otro texto que Enchi utiliza como referencia es el *Libro de la almohada*, la fuente principal de información sobre la personalidad de Teishi, aunque presenta una imagen muy idealizada de ella, como de sus hermanos y del emperador. Enchi, naturalmente, es muy consciente de esto e intenta explicarlo: después de citar un pasaje del *Libro* comenta:

"Pienso que procede de la época en que la familia de origen [...] estaba en la cúspide de su gloria, pero aun después de la ruina y de la soledad de la emperatriz, que sólo podía contar con el afecto del emperador, la escritura de Sei Shōnagon le da a su señora en cualquier momento una belleza serena, como una flor que nunca marchitará. Puede que esto dependa del carácter determinado a ganar de Sei, pero también puede que en la propia Teishi la sabiduría se afinara cada vez más, por haber visto a su alrededor la trágica suerte de sus parientes y la pérdida del poder, y que en sus últimos años la calidad deslumbrante de la delicada hermosura alabada por Sei se difundiera en su cuerpo y su alma" (p. 26).

También el *Libro de la almohada* es una fuente valiosa para defender a las damas de servicio en la corte, como la madre de Teishi y la propia Sei, alabando su capacidad de portarse correctamente y su desenvoltura en cualquier situación (p.40).

²¹⁸ Takenishi H., *Dentō*, cit., p. 365, y Furuya T., *Enchi Fumiko*, cit., ps. 119-20.

Así pues, tenemos tres subtextos principales, pero sobre *Namamiko monogatari*, supuestamente descubierto por Enchi, surgen serias dudas. Vamos a ver en seguida por qué, al tratar sobre la narradora.

6.3.1 Aspectos semánticos: la narradora

La narradora de *Namamiko monogatari* se identifica inmediatamente como la propia Enchi. Así empieza la novela: "En mi niñez, conocía al Doctor Basil Hall Chamberlain como 'Chambaren san' " (p. 9). Poco más adelante, afirma que el diccionario de la literatura japonesa (*Nihon bungaku daijiten* 日本文学大事典) transcribe el nombre del gran estudioso como "Chamburen". De esta manera, se nos presenta como una fuente de información segura e introduce su descubrimiento, en la colección de Chamberlain almacenada en su casa, de *Namamiko monogatari*. Recuerda que cuando era pequeña el texto había despertado su curiosidad y posteriormente lo había leído, y más tarde todavía, al leer *Eiga monogatari*, se había dado cuenta de las citas de esta obra contenidas en el texto (ps. 12-14).

Mientras tanto, también aprendemos que la copia de *Namamiko monogatari* que ella poseía ha desaparecido, después de que la colección pasara a otras manos, y que no ha habido manera de volver a encontrarla. Así pues, lo que Enchi nos cuenta no se basa en nada más que en su memoria. Además, en esta memoria no se puede confiar plenamente, como ella misma nos advierte, tanto porque no es tan buena como en su juventud, como porque:

"Después de casi cuarenta años, [el recuerdo de *Namamiko monogatari*] se ha mezclado con los de los libros que leí de pequeña, de las obras que vi en teatro y de las alegrías y dolores que viví en mi vida, entretejiéndose en una sola cosa que me cuesta distinguir de la realidad y que vive en el vacío" (p. 15).

A esta altura, quien lee ya no puede darle su confianza total a la narradora.

Más adelante, la narradora vuelve a intervenir, aunque pocas veces, para subrayar errores y omisiones de *Namamiko monogatari*: un ejemplo es el momento en que Kureha y Yukikuni vuelven juntos. Ya que el texto no dice nada sobre las razones por las cuales él retoma la relación, Enchi elabora unas hipótesis y posteriormente comenta:

"Ya que antes había sido la sombra de Michinaga lo que había unido a Kureha y Yukikuni, el hecho de que sus intenciones también trabajaran a oscuras para organizar este nuevo encuentro en Nagatani sería una construcción natural, aun en un *monogatari*, pero también estos descuidos que se pueden ver aquí y allí son una evidente falta de este texto" (p. 135).

Y, lo más importante, las últimas palabras de la novela son estas:

"*Namamiko monogatari* termina con esta frase. Al comprobar la cronología, vi que hay un error, ya que Michinaga murió en el cuarto año de la era Manju 万寿[1027], cuando el emperador Goichijō 後一条 todavía reinaba, pero ¿no es posible que, como se trata de una obra de ficción, la narradora hubiera modificado la Historia como medio para expresar la alegoría que deseaba contar?" (p. 196).

En fin, hay una narradora que no sólo es omnisciente, sino que se mueve en varios planos contradictorios con la intención de desorientar al lector. De hecho, ¿cómo se puede confiar en una narradora que afirma su credibilidad para luego desmentirla, y que nos alerta sobre las faltas de la narración que cita? El lector es llevado a dudar de todas sus afirmaciones, en primer lugar, de la existencia del texto clásico llamado *Namamiko monogatari*, que es ciertamente una invención de Enchi. Así, el cinismo señalado por Van C. Gessel en la técnica de exaltar a Teishi a través de la denigración de Michinaga es, como él mismo afirma, típicamente moderno²¹⁹.

²¹⁹ *The 'medium' of fiction*, cit., p. 383.

En el mismo ensayo, el primero sobre la técnica narrativa de Enchi en esta novela, el estudioso se pregunta por qué la utiliza y llega a la conclusión de que la autora quiere destrozarse los conceptos de "verdad" y de "última palabra" en el mensaje narrativo en general. Esto también permitiría entender que Enchi mantiene su coherencia, ya que en su obra no hay ninguna historia de amor feliz²²⁰.

Esta técnica también aparece en la obra de otros autores japoneses, como Tanizaki y Akutagawa Ryūnosuke 芥川龍之介 (1892-1927), que Enchi conocía y amaba. La crítica japonesa, previsiblemente, se ha interesado mucho en esto: en particular, Noguchi analiza la estructura de la novela comparándola con la de *Shunkinshō* 春琴抄²²¹ de Tanizaki. En ambos casos hay un autor que comenta la obra de un narrador sabiendo, a diferencia de este último, que es una obra de invención. En ambos casos esta obra es descrita en su aspecto exterior, pero Enchi también siembra dudas sobre la época en que fue escrita y hace más débil la credibilidad de la invención citando también obras reales. Así que, Noguchi concluye que Enchi se inspiró en Tanizaki, pero sin lograr un resultado igualmente eficaz²²².

Sin embargo, si ampliamos la mirada a una visión comparativa internacional, podemos observar que a la tradición japonesa se une un uso feminista de la intertextualidad: Enchi utiliza los documentos para construir un nuevo punto de vista sobre un personaje femenino, como Bellonci. La diferencia es que la tradición narrativa mucho más refinada de la cual forma parte le permite cuestionar hasta el medio y la forma de los que se sirve para transmitirlo. Es que, a diferencia de Bellonci, a Enchi no le interesa transmitir el pasado de una forma verosímil. Como veremos, sus intenciones son otras.

²²⁰ *Idem*, ps. 384-85.

²²¹ Traducción española: *El retrato de Shunkin*, Barcelona, Debolsillo, 2009.

²²² Noguchi H., *Enchi Fumiko*, cit., ps. 217-22.

6.3.2 El idioma

Por primera vez, Enchi tiene que plantearse el problema del idioma. Hasta entonces, si sus textos habían incorporado textos clásicos, se había tratado de traducciones al idioma moderno (como *Nise no enishi-shūi*) o de adaptaciones, como *Yasashiki yoru no monogatari*. En cambio, esta es la primera vez que desarrolla una narración ficcional casi por completo en el pasado.

En *Namamiko* hay tres niveles narrativos: el marco, en que habla Enchi, las citas del supuesto texto clásico (y de otros), y una paráfrasis del texto, que ocupa la mayor parte de la novela. A cada nivel corresponde un registro lingüístico diferente: la voz de Enchi es japonés corriente, las citas de *Namamiko* son en un japonés casi clásico, la paráfrasis en japonés moderno y formal, con un vocabulario que permite distinguir claramente de quién se está hablando, gracias al uso del lenguaje de respeto²²³. El japonés que he definido "casi clásico" retoma las desinencias de los verbos (por ejemplo *ki*, *keri*, *nari*, *tsu*, *nu*) del idioma clásico, y también unos caracteres del *hiragana* que ya no son utilizados (*we*, *wi*), o pronombres como "*soregashi*" (alguien), pero mantiene el uso moderno de las partículas más comunes (por ejemplo, *wa* y *ga*). En los diálogos de la paráfrasis también pueden encontrarse palabras del idioma clásico, como los pronombres (por ejemplo *maro*, "yo"), o la costumbre de hablar de sí mismos en tercera persona, o la desinencia negativa *nu* en lugar de la moderna *nai*.

De esta forma, Enchi satisface las exigencias de definir los niveles del discurso, y de recrear el lenguaje y las atmósferas del pasado, sin caer en el riesgo de incomprensión por parte del lector medio. Ella también, como Bellonci, crea "un idioma moderno con pequeños toques de antigüedad", pero, a diferencia de ella, mantiene la distinción entre el pasado y el presente, incluso en el nivel lingüístico, y entre las voces narradoras.

²²³ S. Y. Hulvey, *The intertextual fabric of narratives*, cit., p. 180.

6.4 La recepción de Namamiko monogatari

La novela fue publicada inicialmente a episodios en la revista *Koe* 声 (Voces) entre 1959 y 1961 y completada y editada íntegramente en 1965, después de que la revista dejara de publicarse. El mismo año ganó el *Joryū bungakushō*. Hirabayashi Taiko apoyó su candidatura alabando la capacidad de recrear la atmósfera de sueño de la época y la composición esmerada. Nogami Yaeko, que formaba parte del jurado, define como "excelente" (*mizugiwadatta* 水際立った) el estilo de Enchi, que une erudición profunda y sentimientos refinados, pero critica al personaje de Yukikuni como poco claro y ve en la parte final cierta rapidez: Enchi hubiera debido profundizar más el episodio de la posesión y el proceso que lleva a Kureha a la rebelión y al suicidio. Esta crítica es compartida por Sata Ineko en una colección de reseñas, pero la escritora afirma que esto tampoco puede desminuir el carácter de un *monogatari* cuya excelencia ella también reconoce. Coincide con Nogami al alabar la capacidad de Enchi de hacer revivir el espíritu del periodo de Heian. "Más que tomar materiales del periodo de Heian, su imaginación bate las alas en aquel mundo [...]" .

La novela recibió muy poca atención más al aparecer e incluso después, como señala Van Gessel. Se trató de un artículo publicado en *Gunzō* en el octubre de 1965. El autor destaca en primer lugar el estilo entre la narración y el ensayo, como en *Maschere di donna* y en *Komachi hensō*, cuyo objetivo esta vez sería buscar una salvación frente a sentimientos de rabia destructora. En segundo lugar, el amor feliz: Teishi es lo contrario de la Tomo de *Onnazaka*, pero entre las dos hay un paso necesario, el de *Maschere di donna*. El autor de la reseña también se refiere a Murasaki y a Fujitsubo, tal y como Enchi las ve en *Nonomiya ki*, al hablar de Teishi, y ve a Kureha como correspondiente a Aguri. Su suicidio expresa la conciencia del peligro de la visión del mundo expresada por Enchi en *Maschere di donna*. Esta hipótesis es apoyada por una frase de la propia Enchi que el crítico cita:

"A los veinte años no lograba escribir sin sentir algo de rabia, pero ahora no logro hacer correr el pincel sin un sentimiento que no sea de cariño"²²⁴.

6.5 Conclusiones

Un aspecto impactante de *Namamiko monogatari* es su escasa conexión con el espíritu de la época que describe, tal y como nos ha sido transmitido por el *Genji*. El sentimiento del *mono no aware* falta por completo en esta obra, aunque sería razonable encontrar algo de él por lo menos aquí. Según Furuya Teruko, Enchi crea un mundo único juntando intrigas políticas y la historia de amor, en el estilo de la narrativa de Tokugawa²²⁵. De esta forma, iría más allá de la estética de Heian, fundiendo los modelos de épocas distintas para lograr transmitir lo que le interesaba expresar, que nunca tuvo mucha relación con el *mujōkan* del *Genji*.

Tanto Noguchi como Uesaka han visto una relación entre esta novela y *Yasashiki yoru no monogatari*. Las indicaciones más evidentes son el parecido entre los nombres de las protagonistas (Ayanohime y Ayame, Kurehahime y Kureha) y el hecho de que ambas cuenten la historia de dos hermanas, como señala Uesaka²²⁶. Noguchi se fija en la relación temporal entre la traducción al japonés moderno de *Yowa no nezame* (1958), la escritura de *Yasashiki yoru no monogatari* y la de casi todo *Namamiko*, que son inmediatamente posteriores. También observa que Enchi puede haberse inspirado en *Yowa no nezame* para representar a Teishi. Si estas hipótesis son acertadas, entonces puede que Enchi haya tomado de *Yowa no nezame* otra característica: la confianza en la posibilidad de narrar una historia de amor verdadero. No cabe duda de que, al escribir *Yasashiki yoru no monogatari*, Enchi apreciaba sin ironías la historia de amor que reescribía: ella misma lo afirma en *Yowa no nezame ni tsuite*, como hemos visto. Entonces, la hipótesis de Van Gessel tendría un pequeño fallo. Es

²²⁴ En *Enchi Fumiko zenshū*, cit., vol. 13, *Kaidai*, ps. 421-26.

²²⁵ Furuya T., *Enchi Fumiko*, cit., ps. 118-19.

²²⁶ Noguchi H., *Enchi Fumiko*, cit., ps. 224-26 y Uesaka N., *Enchi Fumiko*, cit., ps. 195-96.

cierto que *Yasashiki* no es una obra original de Enchi, pero al escribirla ella agrega aportaciones propias.

Doris Bargaen, en su estudio de los fenómenos de posesión en el *Genji*, afirma que la posesión, en las sociedades en que se manifiesta, es la única forma de decir lo prohibido a disposición de las mujeres, y que en ella se crea una alianza entre la persona poseída, la que posee y la médium²²⁷. Esta descripción se adapta casi perfectamente a la posesión de Kureha por parte de Teishi: casi, porque la persona poseída, Shōshi, en realidad no lo es (que la posesión fuera cierta, y no fingida por Kureha, lo afirma ella misma al decirlo a su hermana, que se lo cuenta muchos años después a Yukikuni). Lo significativo en este caso es que lo indecible y lo prohibido no es rencor u odio, sino amor. Es un giro en la escritura de Enchi que anticipa las obras de su último periodo, en que la posesión se convierte en la posibilidad de satisfacer la sexualidad y la pasión insatisfechas.

También la lucha de género, que se concreta en la batalla de Michinaga contra Teishi, es un aspecto fundamental de esta novela. Etō Jun ve una denuncia del "principio masculino" (*danseiteki genri* 男性的原理), que gobierna la política y la sociedad, y una exaltación del "principio femenino", de emociones puras y refinadas y casi siempre derrotado²²⁸.

Creo que esta interpretación se podría aplicar perfectamente también a *Lucrezia Borgia* y *Segreti dei Gonzaga*. Lucrezia, con su sensibilidad y su riqueza interior, está indefensa frente a los hombres que gestionan su vida según lo que es más conveniente para ellos. Se defiende como puede, pero el hecho de que termine derrotada es incuestionable. La lucha, y la diferencia entre los mundos femenino y masculino, son todavía más evidentes en dos episodios de *Segreti dei Gonzaga*, la historia de Margherita Farnese y la de Barbara Sanseverino y Agnese Ferrante. Margherita es una adolescente que sólo quiere amar, aunque le cueste sufrimiento, y hemos visto cómo su dolor es

²²⁷ D. Bargaen, *A woman's weapon*, cit., ps. 30-32.

²²⁸ Etō J., *Kaisetsu*, cit., ps. 413-14.

despersonalizado o visto como un estorbo por su suegro, su padre, los hombres de la Iglesia, y sobre todo Carlo Borromeo. Todos ellos son la encarnación pura del "principio masculino", con su frialdad, su interés exclusivo en los juegos de la política o en una pureza alejada de la realidad. Barbara paga con la vida su alegría de vivir y su valentía temeraria, derrotada por la cobardía morbosa y la incapacidad de vivir de Ranuccio Farnese, que también llevan a Agnese, amiga y cómplice, a perder a su amado.

Doy por seguro que, de conocer esta novela, Enchi se hubiera entusiasmado por estas creaciones. Después de todo, Michinaga mantiene unos rasgos que atraen la empatía del lector, como el pasaje durante el cual llora de emoción al recibir de su hermana la noticia informando que le ha hecho obtener el cargo de *Kanpaku*. Su hambre de poder es mala, pero es absuelta por su propia sinceridad. Por el contrario, hombres como Guglielmo Gonzaga o Ranuccio Farnese hubieran expresado de una forma radical el contraste que le interesaba. Por otro lado, Bellonci nunca ha creado una separación tan radical entre el mundo femenino y masculino, pero hubiera podido encontrar en este aspecto la forma de algo que quizás tenía en mente, pero quedaría sin expresar.

Capítulo 7. La mujer artista y sola: Komachi hensō

7.1 Premisa: Ono no Komachi

Ono no Komachi fue una gran poetisa de la época de Heian. No se conocen sus fechas de nacimiento y de muerte, pero fue activa alrededor de la mitad del IX siglo. Dieciocho de sus poemas están incluidos en *Kokinshū* 古今集 (Colección de poemas antiguos y modernos, recopilada alrededor de 920)²²⁹ y también existe una colección suya, *Komachi shū* 小町集 (Colección de Komachi). Fue incluida entre los *rokkasen* 六歌仙 (seis genios poéticos) de su tiempo. Tampoco sabemos nada sobre su vida, pero parece que era de una extraordinaria hermosura, y que esto la impulsaba a ser cruel con los hombres. En particular, según una leyenda, le pidió a un hombre muy enamorado de ella que fuera a su casa durante cien noches seguidas. El hombre lo hizo, pero justamente la última noche murió de frío.

Esta historia se convirtió en un drama *nō* de Kan'ami 観阿弥 (el padre del gran Zeami 世阿弥), *Kayoi Komachi* 通小町 (El sendero de Komachi)²³⁰. Hay otro drama sobre ella, del mismo autor, titulado *Sotoba Komachi* 卒塔婆小町 (Komachi en el stupa)²³¹. Ya vieja y convertida en una pordiosera, Komachi descansa encima de un stupa, cuando llegan dos monjes con quienes se pone a discutir de la doctrina budista. Pero de repente es poseída por el espíritu de un hombre que la amaba y de quien se había mofado. Al final el espíritu desaparece y ella puede rezar por él. Otro drama que la ve protagonista y que Enchi cita (en

²²⁹ Una traducción inglesa es: *Kokinshū*, traducido y editado por Laurel Rasplica Rodd, Princeton, Princeton University Press, 1984. También hay dos al español, *Poesía clásica japonesa*, por Torquil Duthie, Madrid, Trotta, 2005, y *Kokinshuu [sic] Colección de poemas japoneses antiguos y modernos*, traducido y editado por Carlos Rubio, Madrid, Hiperión, 2005.

²³⁰ Tr. inglesa en *20 plays of the nō theatre*, editado por Donald Keene, New York and London, Columbia University Press, 1970, ps. 51-63 (traducción de Eileen Kato). También está traducido al español en K. Takagi y C. Janés, *9 piezas*, cit., ps. 173-93.

²³¹ Tr. inglesa en Arthur Waley, *The nō plays of Japan*, London, Allen and Unwin Ltd., primera edición 1921, ps. 148-60.

todo son cinco) es *Sekidera Komachi* 関寺小町 (Komachi en el Sekidera)²³², de Zeami. Aquí aparece como una mujer vieja y pobre, pero extraordinariamente culta y dotada por la poesía, a quien unos monjes del Sekidera van a consultar sobre este argumento. Al descubrir quién es realmente, un pequeño monje danza para consolarla de su soledad y ella también intenta volver a bailar, pero llega la madrugada y vuelve a su cabaña por vergüenza a su aspecto.

También aparece en anécdotas y cuentos de las épocas de Kamakura y Muromachi y, en el siglo XX, Mishima Yukio le dedicó uno de sus cinco *nō* modernos: *Sotoba Komachi*²³³. En lugar de dos monjes, la Komachi moderna, que es una vieja sin hogar, encuentra a un joven poeta y se ponen a conversar. Cuando ella empieza a recordar su juventud, el poeta llega a enamorarse de ella, como si fuera su antiguo enamorado, y termina muriendo de amor. Al final, a diferencia del *nō* original, como observa Keene, no hay ninguna esperanza de salvación: Komachi sigue siendo la vieja sola que era antes²³⁴. Estos aspectos de la vejez y del desprecio hacia los hombres son fundamentales en la interpretación que Enchi ofrece de ella en esta novela.

7.2.1 Aspectos sintácticos: la trama y la estructura

La historia narrada por Enchi es la de un personaje de su misma época, que tiene mucho en común con Komachi: Ushirogu Reiko 後宮麗子 es una actriz muy famosa, que ha dedicado toda su vida al teatro, pero ha llegado a los sesenta años y tiene miedo a estar al principio de la decadencia. Hace unos años sufrió una histerectomía y desde entonces se siente despojada de su feminidad.

En estas circunstancias, durante una cena con sus compañeros de trabajo, uno de ellos propone la idea de que ella pueda ser protagonista de un drama sobre Ono no Komachi. Al principio, la idea la ofende, ya que se siente puesta en

²³² Tr. inglesa en *20 plays*, cit., ps. 65-79 (traducción de Karen Brazell).

²³³ Tr. inglesa en *Five modern nō plays*, traducido y editado por D. Keene, New York, Knopf, 1957, ps. 3-34.

²³⁴ *Idem*, *Introduction*, p.vii.

el mismo nivel que la Komachi vieja y marginada de los dramas *nō*, pero pronto cambia de idea y piensa en un posible autor del drama.

Se trataría de Shinroku Takami 信楽高見, un profesor de literatura clásica, que treinta años antes había estado locamente enamorado de ella, recibiendo a cambio indiferencia y crueldad, también por ser muy feo. Al descubrirse su pasión, por una broma cruel en que también había participado Tsune, la gobernanta de Reiko, había sido enviado de Tokio a Hokkaidō, la región más norteña y fría de Japón. Reiko envía a su casa a Umeno 梅乃, su antigua compañera en el teatro y exitosa rival en amor, aunque mucho menos guapa y brillante que ella, y al hijo de ella Natsuhiko 夏彦, también profesor de literatura clásica, para que le hagan la propuesta a Shinroku. El hombre acepta y antes de que se vayan le entrega a Natsuhiko un ensayo sobre Komachi, titulado *Komachi shiken* 小町私見 (Mi interpretación de Komachi), para que lo lea.

Natsuhiko ve a menudo a Reiko, para hablar del drama, y se deja arrastrar en una relación a que Reiko es impulsada por un deseo de venganza. De hecho, el padre del joven había sido el único hombre que ella hubiera amado realmente, pero casarse con él hubiera significado renunciar a sus aspiraciones, y mientras ella se atormentaba sin saber qué hacer, Umeno había aprovechado la situación. Sin embargo, Reiko termina enamorándose del joven, pero, cuando oye que su madre le está buscando a una novia, le deja.

Mientras tanto, vuelven a presentarse los síntomas del cáncer. Frente a la alternativa de sufrir una segunda intervención y dejar su trabajo, o no operarse y seguir trabajando durante el poco tiempo que le quedaría, escoge la segunda opción y se lanza en los ensayos del drama sobre Komachi, que Shinroku ha logrado terminar. El espectáculo estrena con gran éxito. Antes de una de las últimas réplicas, Reiko se entera de la muerte de Shinroku. Sale a la escena y la autora nos deja comprender que ella también, cuya salud ha seguido empeorando, está por seguirle.

La novela está dividida en seis capítulos. En el primero se nos presentan la protagonista, su ayudante (Tsune) y su antagonista (Umeno), y Reiko recibe la propuesta sobre el drama de Komachi y termina acogiendo la idea. En el segundo capítulo Umeno y Natsuhiko van a la casa de Shinroku y le hacen la propuesta. El tercer capítulo está dedicado al ensayo sobre Komachi. En el cuarto se desarrolla la relación entre Reiko y Natsuhiko. En el quinto, Shinroku y Natsuhiko van de excursión a Nikkō a ver las cascadas, lo que le ayuda a Shinroku a superar su bloqueo creativo. El capítulo se concluye con el fin de la relación entre Reiko y Natsuhiko y el regreso de la enfermedad de ella. El sexto capítulo cuenta su decisión y su última interpretación.

Los títulos del primer y del último capítulo aluden a Komachi. De hecho, el primer capítulo se titula *Hana no iro* 花の色 (El color de las flores), de un verso de un poema suyo: *hana no iro wa/utsurinikeri na/itazura ni/waga mi yo ni furu/nagame seshi ma ni* (traducción castellana: "El color de las flores/ya pasó en vano,/mientras mi cuerpo/pasaba por este mundo/mirando las largas lluvias"²³⁵; hay que subrayar el uso de dos *kakekotoba* 掛け言葉 ("palabras-pivote", es decir, palabras con un doble significado): *furu*, "envejecer" y "llover", y *nagame*, "largas lluvias" y "mirada melancólica").

El poema alude tanto al paso del tiempo como a la actitud de su autora de mantener a los hombres a distancia. El título del último capítulo, *Susuki* 薄 (nombre de una planta), se refiere a un filón de leyendas en que un monje (en una variante es el poeta Ariwara no Narihira 有原業平, el protagonista de los *Cantares de Ise*), al oír un quejido (*aname*, *aname* あなめ, あなめ, es decir, "¡los ojos me duelen!"), descubre una calavera de cuyos ojos salen estas plantas y que esta calavera es de Komachi.

Shinroku utiliza esta historia, como veremos, en su drama, y en su desarrollo la calavera de Komachi se transforma en la mujer espléndida que era e intenta seducir al monje. Reiko, que al interpretar este drama sigue la pasión de

²³⁵ En *Poesía clásica japonesa*, cit., p. 59.

su vida y su naturaleza hasta la muerte, es tan irreductiblemente consecuente como esta Komachi.

7.2.2 La intertextualidad

También en este texto las referencias intertextuales abundan, y también en este caso se trata tanto de textos de la tradición literaria japonesa como de textos inventados por la autora. Ya hemos visto los dramas *nō* y las leyendas sobre Komachi: estos son los subtextos que Enchi utiliza para dar su interpretación del personaje, mientras que sus propios poemas casi no aparecen.

Los textos creados por Enchi son el drama de Shinroku que da el título a la novela, el ensayo sobre Komachi (donde, entre otras cosas, se citan los textos en que ella aparece) y un diario de Natsuhiko sobre la excursión a Nikkō, que ocupa gran parte del quinto capítulo. Estos textos también hacen hincapié en la feminidad desafiante y triunfante de una mujer que suscita a la vez pasión y odio.

A primera vista, esta opción de Enchi puede parecer curiosa. Los poemas de Komachi ofrecerían la oportunidad de comprender su personalidad, devolviendo una imagen de ella mucho más rica y desafiando interpretaciones posteriores sin duda cargadas de misoginia. Sin embargo, frente a la imagen de una mujer triunfante y de un hombre derrotado, la escritora parece simpatizar con el hombre e interrogarse sobre sus reacciones y su posible papel. Además, la vejez, el momento más problemático en la vida de una mujer, y más aún en la vida de una mujer acostumbrada a triunfar, debió de parecerle el momento más interesante para analizar en la vida de Komachi.

También tengamos en cuenta que la vejez femenina y la pérdida de la feminidad física son unos de los temas principales en esta fase de la producción de Enchi, y que sobre la vejez de Komachi, además de sus poemas (al menos *hana no iro wa* parece confirmar la hipótesis de una vejez triste), las fuentes sólo son las obras de épocas posteriores que ya he citado. "Fuentes", naturalmente, relativamente confiables en sentido histórico, pero que revelan mucho sobre la

mirada hacia una mujer como Komachi. Es una mirada hostil, de hombres religiosos que temen a las mujeres, sobre todo, las que escapan de las normas y de la familia tradicional.

Encontramos esta afirmación en *Komachi shiken*, el ensayo contenido en la novela. Sería fácil pensar en un paralelo con *Nonomiya ki* de *Maschere di donna*, pero en este caso la situación es más compleja. El ensayo no fue escrito por la protagonista, una mujer parecida al personaje del pasado y que tiene una empatía profunda con ella, sino por otra mujer: la esposa de Shinroku, que afirma ser de la misma familia de Komachi, pero que es una banal ama de casa, como la define Sunami Toshiko²³⁶. Sunami también afirma que su forma de ser reduce a la mediocridad a la gran poetisa: por ejemplo, al citar sus poemas, cita sólo varios poemas de amor, omitiendo todos los que hacen comprender la riqueza de su personalidad, ya que ella misma no la comprende. Tampoco parece comprender, al citar *Sotoba Komachi*, que podría existir una estética "pervertida", en que una mujer puede buscar las emociones más elevadas justamente cuando su aspecto es más feo y miserable.

La conclusión del ensayo, en que se habla de la mirada masculina, llena a la vez de rencor y temor hacia la mujer bella y fuera de las normas, fue añadida por su marido, que le cuenta a Natsuhiko que no podía soportar ver a Komachi convertida en un ser mediocre.

En este ensayo también hay otra autoría: en la posdata a la novela, Enchi reconoce su deuda con la estudiosa Maeda Giko 前田義子, autora del ensayo *Ono no Komachi*, publicado en 1943²³⁷. De ahí cita, por ejemplo, los parecidos entre la triste vejez de Komachi y la de Sei Shōnagon, otra mujer no convencional, y la deducción de que esta fuera la suerte de las mujeres de Heian sin un apoyo. Así, respecto a *Nonomiya ki* la diferencia es muy grande: Komachi es interpretada por dos personas a la vez, de las cuales quien tiene una mirada

²³⁶ Sunami T., *Enchi Fumiko ron*, cit., p. 154.

²³⁷ Noguchi H., *Enchi Fumiko*, cit., p.199.

restrictiva es la mujer, y hay una tercera autora real involucrada en este ensayo. En la novela, como también observa Sunami y como veremos en seguida, coexisten tres imágenes de Komachi: la del ensayo, la de Shinroku y la de Reiko.

7.2.3 *Los personajes*

Mucho de lo que se puede decir sobre Komachi también puede ser aplicado a Reiko. Si la esposa de Shinroku veía a Komachi como una mujer incapaz de vivir, de conocerla hubiera pensado lo mismo de ella, que se dedicó al teatro desde su adolescencia y vivió por su arte.

La imagen que tiene Shinroku es distinta: él comprende la grandeza de Komachi y también aprecia el talento de Reiko, para quien escribió obras teatrales antes de ser echado a Hokkaidō. Sin embargo, para él Reiko es sobre todo el objeto de su pasión y de sus sueños, y él mismo reconoce que ya no tiene una imagen de ella tal como es realmente.

Durante su "exilio", le escribe:

"Antes para mí eras tan hermosa como el ángel que volaba por el cielo con su vestido de plumas²³⁸, pero ahora me parece que te has transformado en una bella mujer que abre las alas como un gran murciélago en el cielo oscuro y de ellas deja caer el veneno del dolor" (p. 21).

Es obvio que en esta visión se proyectan la pasión y el rencor que él siente a la vez, y él mismo lo admite en una conversación con Natsuhiko: "Aquella no era la Reiko real, sino [...] una ilusión fabricada por mí mismo" (p. 66).

Tras muchos años, al recibir la propuesta de volver a escribir para ella, y después de encontrarla, así le cuenta a Natsuhiko:

²³⁸ Shinroku alude a un drama *nō*, *Hagoromo* 羽衣 (La veste de plumas), en que un pescador toma una veste de plumas sin saber que es de un ángel. El ángel le pide que se la devuelva porque sin ella no puede volver al cielo y a cambio le enseña su danza.

"Tenía miedo a encontrarla porque temía que en ese momento la Reiko dentro mío, incomparablemente cruel e incomparablemente tierna, se convirtiera en otra cosa, en una mujer común...Afortunadamente, con respecto a su aspecto, Reiko ha borrado mis temores...Incluso me parece que tiene un encanto que antes le faltaba [...] Pero, pero desde entonces ¿dónde ha desaparecido aquella Reiko en mí? Cuando pienso en ella, me doy cuenta de que la llama que creía siempre ardiendo se ha apagado" (p.67).

Esto también tiene consecuencias en la escritura de su drama:

"Aunque no fuera amado por Komachi estaría bien, pero si no mantengo en mí el fuego de la esperanza de ser amado por ella no puedo escribir" (*idem*).

Cuando supera este bloqueo y le cuenta a Natsuhiko cómo piensa desarrollar el drama, utilizando la leyenda de la calavera de la forma que hemos visto, comenta:

"Quiero mostrar el karma de las mujeres, que no pueden llegar a ser Buda²³⁹....Para esto, después de todo, tengo que seguir viendo a Ushirogu Reiko como una mujer completa" (p.72).

También hay un filón de leyendas en que se dice que Komachi tenía una deformidad que le impedía las relaciones sexuales, pero él lo descarta intencionalmente. Este último aspecto, que es otro rasgo común entre Komachi y Reiko, tiene importancia para todos los demás, que piensan que Reiko "ya no es una mujer", pero termina no teniéndolo para él, que ya la ha transfigurado en la memoria y en los sueños de mitad de su vida.

²³⁹ Según el budismo las mujeres sólo podían llegar al estado de Buda a través de una encarnación masculina.

La propia Reiko, al inicio de la novela, se ve así. En el momento de crisis en que se encuentra, le parece que su rival, Umeno, no tiene nada que envidiarle: se casó, tuvo hijos, y, después de la muerte del marido y las devastaciones de la guerra, volvió a hacer próspero el restaurante heredado de él. Sus dos hijos han tenido éxito en sus carreras, y en particular su hija, que ha llegado a ser actriz de televisión, ha terminado realizando las ambiciones juveniles de su madre. Incluso, aunque tiene más o menos la misma edad que Reiko, ha empezado a parecer mucho más joven.

Pensando en todo esto, Reiko se siente frustrada por no tener en su vida nada más que el teatro, e incluso percibe como precaria su situación económica, aunque no lo es. Para ella, como mujer y como actriz, envejecer es un problema doblemente grave, ya que la expone al peligro de perder su trabajo. Por esto al inicio vive como una ofensa la propuesta de interpretar a Komachi: su primera asociación de ideas es con la pordiosera vieja y sola, que lo ha perdido todo, hasta su feminidad.

Sin embargo, al cabo de un rato la idea le parece atractiva, y su cambio de ánimo se debe a la otra cara de la leyenda de Komachi, su fama de mujer arrogante con los hombres. Si en el caso de Komachi esto es leyenda, para Reiko fue una realidad: ella siempre se dio el lujo de bromearse de todos los hombres que la amaban, también porque amó sólo a uno de ellos (el único que no pudo tener, por las ironías de la narrativa).

Al empezar la relación con Natsuhiko, que es casi el retrato de su padre, se repite a sí misma que no le ama, pero se entiende que no es así: por primera vez en su vida, percibe lo que representa en teatro como irreal y sin sentido.

"¿Para qué, de pie en el escenario, tengo que moverme, llorar, gritar, sacando a la luz en la forma de la actuación alegrías y dolores reales? ¿Para qué tengo que doblegarme frente a un

hombre más joven que no quiero y esperar sedienta su llegada, aunque le deteste?" (p. 98).

Es evidente que la causa de esto es un sentimiento que nunca ha tenido antes para nadie. Sin embargo, al descubrir que Natsuhiko podría dejarla, se porta como la mujer orgullosa que es, siendo ella quien rompe la relación.

Al decidir actuar hasta su muerte, la imagen de Komachi vuelve al final de un discurso lleno de conciencia de su valor:

"Si puedo aceptar incluso que Natsuhiko se separe de mí, es porque dejaré algo mucho más bello que una relación entre un hombre y una mujer. Desde que me enamoré de él, fui ensuciada por muchos sentimientos de inferioridad que hasta ahora no pensaba tener en mí....En estos dos meses para mí el escenario ha sido como un cementerio en que danzaran esqueletos....Pero finalmente en esta semana me ha llegado la iluminación....Como dices siempre tú cuando me animas, yo seguiré danzando en el escenario hasta morir....El momento en que me agote realmente quiero que sea en el escenario, manchando la ropa con mi sangre....." (ps. 111-112, cursiva mía).

Poco más adelante, la imagen de Komachi aparece otra vez:

"Soy una mujer estéril. Puede que sea una descendiente de Komachi. Pero mientras viva, quiero seguir sacando cosas de mi cáscara vacía, de mujer que absolutamente no da a luz, y lanzarlas al cielo, a ver en qué fuegos se van a convertir" (p.112).

Komachi es justamente la conciencia de ser algo más que una cáscara vacía. Al término de un recorrido en que se ha ido extraviando a sí misma, Reiko encuentra confirmados su valor y el rumbo que decidió dar a su vida. Sin embargo, hay algo más, una incertidumbre que es también de Enchi, como Sunami Toshiko subraya muy bien. Hablando de la imagen de Komachi para Reiko, comenta que hace falta profundizar las siguientes cuestiones: ¿Reiko va a

quedarse sola en su vejez? ¿Será capaz de luchar aun aceptando su suerte? ¿Sabrá transformar su fuerza en algo estéticamente hermoso? Reiko lo intenta y logra superar los complejos que se lo impiden, pero hay algo que la bloquea: es la propia Enchi, que deseaba lo mismo, pero estaba bloqueada por las categorías masculinas del arte por el arte y de la separación entre arte y vida²⁴⁰. De hecho, al fin y al cabo, Reiko está obligada a escoger entre una cosa y otra. No logra desarrollar la percepción de la irrealidad del teatro, que tuvo durante su historia de amor y hubiera podido llevarla a desarrollos imprevisibles, pero fecundos. En su recorrido hay una tesis y una antítesis, pero falta una síntesis.

También hay que citar a Noguchi, que afirma que Reiko es la Komachi moderna. Ambas provocan al mismo tiempo amor y odio en los hombres, que ven su hermosura y su talento como estorbos. Ambas viven a través de las voces ajenas, las leyendas para Komachi, las habladurías para Reiko²⁴¹. Éstas también involucran a Shinroku, que, según Noguchi, es la pareja ideal para dar nueva vida al drama de Komachi.

Como hemos visto, Enchi da mucha importancia al papel del hombre en esta interpretación de su personaje. Por esto Shinroku es quizá su protagonista masculino con más encanto y personalidad, y, según Takeda Taijun 武田泰淳 y Hanitani Yutaka 埴谷雄高, el personaje más convincente de esta novela²⁴².

Shinroku es un hombre intransigente y solitario, lo que le expone a las antipatías ajenas. Como Reiko, tiene talento creativo y vive en un mundo propio. La primera escena en que aparece nos le presenta enfadado con Umeno y Natsuhiko porque han llegado tarde. Según ellos, son las *cuatro* menos diecisiete, pero según él ¡son las *cinco* menos diecisiete (ps. 30-31) ! Pero el detalle más significativo es el del árbol de paulonia, que también da el título al capítulo: frente a su casa hay una paulonia que resulta muy molesta, pero él, pese a haber recibido varias protestas, se niega rotundamente a cortarla. "Mientras

²⁴⁰ Sunami T., *Enchi Fumiko*, cit., ps. 165-69.

²⁴¹ Noguchi H., *Enchi Fumiko*, cit., p.210.

²⁴² Kaidai, en *Enchi Fumiko zenshū*, cit., vol. 13, Tokio, Shinchōsha, 1977-78, p.417.

viva aquí, no tengo la menor intención de hacerla cortar" (p. 38). Más tarde, mientras él está durmiendo, alguien la corta, pero ya no tiene importancia para él, concentrado en terminar el drama sobre Komachi.

Como observan Takeda y Hanitani, Shinroku tiene una evolución a lo largo de la novela, logrando reconciliarse con Reiko y su pasado a través de la escritura. También hay que decir que la dignidad es una característica que nunca abandona a este personaje: ya al escribir a Reiko, muchos años antes, decía: "Sé que la responsabilidad de todo lo que me está pasando [la muerte de su hijo y la enfermedad de su mujer] es totalmente mía" y "al fin y al cabo, puede que tenga que tenerte gratitud". La opción de Shinroku, a diferencia de la de los hombres de la tradición, es vital: en lugar de la muerte o la venganza, escoge seguir viviendo acompañado por la imagen de la amada, hasta lograr dar una forma a su historia y sentimientos²⁴³.

Por el contrario, como también observan Takeda y Hanitani, el personaje de Natsuhiko es un poco amorfo. Se deja arrastrar en la relación con Reiko, que empieza casi contra su voluntad, y es, sobre todo, un testigo de lo que sucede. Esta misma actitud la mantiene en su diario de la excursión a las cascadas. Él es el personaje que tiene que aprender y no tiene nada que enseñar. También tiene una actitud pasiva frente a su madre, que está aterrada por su relación con Reiko y, al final, le impulsa a irse a Europa para alejarle de ella.

Además de los protagonistas de este triángulo amoroso, hay dos personajes femeninos importantes, como ya he dicho. Su importancia se debe sobre todo al hecho de que la Komachi de la tradición no tiene a otras mujeres a su alrededor. De Umeno ya he hablado. Tsune, la gobernanta y manager de Reiko, merece unas palabras más. Enchi nos dice que era una mujer educada, profesora en un instituto femenino, pero que dejó su trabajo para estar al lado de Reiko. Frente a la perspectiva de una vida mediocre de profesora, y tal vez de esposa y madre, había quedado fascinada por la vida brillante de ella, aunque en su caso se

²⁴³ Cf. Uesaka N., *Enchi Fumiko*, cit., p. 349.

trataría de emociones "prestadas". Es ella quien conoce a Reiko mejor que cualquiera y está siempre a su lado, llegando a compararse a su Sancho Panza en femenino.

Umeno, pese a los complejos de Reiko en la parte inicial de la novela, al fin y al cabo es una figura mediocre, que vive en un mundo limitado.

Esta introducción de figuras y puntos de vista femeninos alrededor de la protagonista es una interesante innovación de Enchi respecto a una tradición masculina que, por supuesto, no se había planteado nunca la cuestión de que Komachi era una mujer distinta a las demás, y de los sentimientos que esto suscitaba en ellas. Enchi pone en escena dos: la admiración y la envidia, y en ambos casos la protagonista es mirada de abajo para arriba. Ninguna de las dos otras mujeres se siente, ni está, a su mismo nivel.

7.2.4 El cronotopo

El trato del tiempo en esta novela es el habitual en la obra de Enchi. Lo que es peculiar aquí es el espacio, o mejor dicho, un elemento de la naturaleza, el agua.

El elemento del agua tiene una enorme importancia a nivel simbólico. Aparece por primera vez en el tercer capítulo, *Komachi shiken*, cuando Natsuhiko lee el ensayo de la esposa de Shinroku. Su habitación está al lado del río Sumida, y Enchi nos cuenta que a él le gusta todo lo que viene de allí, incluso cuando trae olores fuertes que los demás encuentran desagradables, y los ruidos. El río forma parte de sus recuerdos y de la vida de su familia (ps. 39-40). Al terminar la lectura del ensayo, el joven sufre una halucinación: mientras mira el agua, le parece que una mujer desnuda sale de allí, y el olor le parece un olor de cuerpo femenino.

El significado de la asociación "mujer-agua", bien conocido por el psicoanálisis, se hace más claro en el quinto capítulo, *Takimeguri* 滝めぐり (La

excursión a las cascadas). Al mirar una de estas, la violencia de su flujo le hace sentir a Natsuhiko la pasión hacia el cuerpo de las mujeres (p. 75). Pero es poco más adelante cuando los dos hombres hacen claro el significado de esta asociación. Natsuhiko dice:

"[...] Sentí el deseo de agradecer a Shinroku *san* por haberme invitado allí. Las cascadas son mujeres. Además, mujeres que tienen un cuerpo hermoso y sólido lleno de cambios saludables: lavan al hombre, le tiran al suelo, y otra vez le aman tierna e intensamente" (p. 79).

Y Shinroku: "Las mujeres y las cascadas, las mujeres y el agua, para los hombres tienen el encanto sin límite de lo que tiene una forma sin definir". Para él la cascada es una *Urmutter*, y la feminidad que para él expresa incluso es un estímulo de su creatividad. De hecho, la idea de ir a las cascadas fue suya.

Otro espacio importante es el de Hokkaidō, que, con su frío y su naturaleza inhospitalaria, es un perfecto lugar de exilio, y el fondo ideal del sufrimiento y de las fantasías amorosas de Shinroku. Es aquí donde Reiko le aparece como ángel o como demonio y donde él vive increíbles sueños con ella. También Reiko va a Hokkaidō para poder hablar con un médico sin que nadie se entere, al volver a presentarse su enfermedad, y para ella también este lugar arisco es el fondo del sufrimiento y, esta vez, de una decisión que va a ser trágica en todo caso. La naturaleza y las emociones se funden, como tantas veces en la literatura de Heian.

7.3 Aspectos semánticos: los narradores

En la semántica de esta novela, la característica más destacada es la pluralidad de voces narradoras. Junto a la narradora omnisciente, tenemos la voz de los dos autores de *Komachi shiken*, la de Natsuhiko en *Takimeguri* y de Shinroku en su drama. También hay muchos diálogos e incluso un largo monólogo de Shinroku en *Takimeguri*. Las muchas voces de los personajes se

entrecruzan más que en cualquier otra obra de Enchi, esta vez no para enmascarar o desviar, sino para exponer los varios aspectos de una misma historia. Es más fácil seguir el hilo aquí que en *Maschere di donna* o *Namamiko monogatari*: las distorsiones de Reiko y de Komachi en las habladurías o en los puntos de vista que las empequeñecen son fácilmente comprensibles.

7.4 Aspectos pragmáticos: la recepción de Komachi hensō

La novela fue publicada en la revista *Gunzō* en enero de 1965 y en el mayo del mismo año fue editada como libro, con una posdata en que se dice que fueron añadidas cuarenta páginas. En *Gunzō* del diciembre del mismo año salió un *taidan* 対談 (debate) entre Hirabayashi Taiko, Takeda Taijun y Hanitani Yutaka, que ya he citado antes.

Takeda afirma que el tema de esta obra es el de la sexualidad de las personas ancianas e Hirabayashi suscribe, añadiendo que hay que distinguir dos elementos: mientras hay unos momentos en que el hombre (Shinroku) saca adelante cierta imagen de mujer que se identifica con su función reproductora (particularmente en el episodio de la cascada), la protagonista femenina desea y tiene sexualidad (hasta ser *kikai* 奇怪, "escandalosa") pese a la pérdida de sus órganos reproductores.

Otro aspecto que Hirabayashi subraya es la interpretación de Komachi, como una mujer también escandalosa por su forma de tratar a los hombres. Hanitani destaca la excelencia de la construcción, muy dramática, por el amor ininterrumpido de Shinroku por Reiko y la relación de ella con el hijo del hombre que amaba, pero cree que Enchi no aprovechó de la forma mejor la oportunidad que esta historia ofrecía. Considerando también su pasado de escritora teatral, hubiera esperado más diálogos entre los personajes principales (Reiko con Umeno, con Shinroku y con Natsuhiko).

Hirabayashi también reconoce que hay unas faltas en la novela, y volviendo al episodio de las cascadas, reconoce que es un error la escena en que

Shinroku, mirándolas, piensa en la fecundidad femenina. Takeda comenta que Enchi está convencida de poder mantener el equilibrio entre una estética tradicional y un lenguaje (para nosotros, relativamente) explícito sobre el cuerpo y la sexualidad, pero que efectivamente hay una contradicción entre estos dos aspectos. Hirabayashi atribuye esta contradicción al choque entre la literatura clásica y la moderna, la primera indirecta y alusiva, la segunda directa y explícita. También afirma que Enchi escribe desde un punto de vista femenino, pero con una mirada masculina, una opción obligada, ya que la mayoría de los escritores son varones. Takeda añade que efectivamente hay una distancia entre la escritura y los reales sentimientos de Enchi.

Takeda también comenta que al leer esta novela tuvo sentimientos contradictorios respecto a la posibilidad de una confrontación con la sexualidad femenina. Hanitani responde que esto pasa porque no podemos separarnos del pensamiento, por lo que no podemos considerar la sexualidad un simple instinto. Ya que Takeda y Hanitani son varones, podemos ver que, al menos, la lectura de una escritora mujer logra mover algo, aunque en este caso sea poco.

7.5 Conclusiones: el amor a la vida

Como en *Kayoi Komachi* y *Sotoba Komachi*, la imagen de la poetisa es inseparable de la de su pretendiente. Ambos son personas que han sufrido, pero, al contrario de lo que sucede en la mayoría de las obras de Enchi, es el hombre quien ha sido dañado injustamente por la mujer. Sin embargo, ella también ha pagado el precio de sus errores, o podríamos decir que ha sido castigada según la ley del karma. Al final de los dramas, los dos se encuentran unidos en el consuelo de la fe, pero este elemento falta en Enchi. ¿Encuentra igualmente una forma de salvar a sus personajes? ¿Y cuál es?

A este punto quisiera citar a Uesaka. Según el crítico,

"tanto Reiko como Shinroku han logrado un arte extraordinario a partir de la conciencia del peligro para sus vidas, pero quizá son capaces de sentir realmente respeto a la vida justamente porque

han llegado a este punto. Tal vez hayan llegado a la capacidad de echar una mirada de amor hacia sí mismos y los demás"²⁴⁴.

A esta luz se puede volver a leer el episodio de Komachi tentando al monje, y el hecho de que Shinroku haya seguido viviendo y pensando en ella pese a su sufrimiento. El teatro es un mundo irreal y la realidad es el respeto a la vida verdadera.

Esta interpretación me parece muy acertada. La dignidad y el valor distinguen a ambos protagonistas, Shinroku frente a muchos años de frustración, humillación y soledad, Reiko frente a la muerte inminente. Ambos aman la vida y son fieles a sí mismos, una fe sin dioses ni budas, pero no menos valiosa y capaz de salvar.

²⁴⁴ *Idem*, p. 348.

Capítulo 8. Yūkon: una nueva interpretación de la dama de Rokujō

8.1 Premisa

Yūkon, publicada en 1970, forma parte de una trilogía a que da el título. Las demás obras que la componen son *Kitsunebi* (El fuego del zorro, 1969) y *Hebi no koe* (La voz de la serpiente, 1970). Sin embargo, he decidido analizar sólo una de estas tres novelas, por dos razones. La primera es que tienen más o menos la misma trama, como ya he dicho: una mujer anciana que vive con su hija y su yerno, se enamora de él y satisface su pasión a través de la posesión. La segunda razón es que es en esta novela donde una nueva interpretación del fenómeno de la posesión es más completa y vinculada con el tema sobre el que estoy tratando.

8.2.1 Aspectos sintácticos: la trama y la estructura

Una mujer anciana, Suo, está en Kioto para escribir sobre el *Aoi matsuri* 葵祭, "la fiesta de la malva". Antiguamente, era la fiesta que celebraba la llegada de la nueva sacerdotisa del santuario de Kamo. El hecho de que sea nombrada es muy importante, ya que esta fiesta también es citada en *La historia de Genji*, y es el origen de un hecho dramático: se desencadena un *kuruma arasoi* 車争い (pelea de carruajes) entre Aoi, la primera esposa de Genji (que toma su nombre de este episodio), y Rokujō. Esta última sale humillada por el comportamiento de los sirvientes de su rival y madura contra ella un odio que la llevará a poseerla como espíritu vivo hasta provocar su muerte. Pero en esta novela de Enchi el *matsuri* nos introduce en una atmósfera totalmente distinta.

Mientras Suo conversa con un grupo de periodistas y estudiosos después del *matsuri*, se pone a fantasear sobre personajes heroicos de la literatura y la pasión de las mujeres por ellos. De repente, la voz de una mujer invisible responde a sus pensamientos y, otra vez de repente, se interrumpe.

Esa noche Suo se encuentra con su yerno, Kingo 欽吾, y le cuenta acerca del *matsuri*. La mañana siguiente vuelve a Kamo, donde encuentra a una mujer misteriosa con quien conversa y que luego desaparece. Poco después Kingo, durante su viaje de regreso a Tokio, tiene un sueño en que hace el amor con Suo. Sin embargo, al volver Suo también, entre ellos no cambia nada.

En este periodo Suo es invitada por una amiga a la montaña y deciden ir de excursión a ver un cubil de zorros. Durante la excursión, estalla una tormenta de truenos y Suo vuelve a oír la voz, que le dice que alguien que estaba esperando ha venido. Efectivamente, Mikuriya 三厨 ha regresado a Japón. Suo le había hecho encontrar con su hija muchos años antes, esperando que se casaran, pero había terminado enamorándose y teniendo una relación con él. Mikuriya lleva años en Estados Unidos, donde trabaja como investigador. Suo decide encontrarle y pasa una noche con él. Después vuelve a casa.

La historia es narrada seguida, sin ninguna clase de división. Según la costumbre de Enchi, muchos momentos descriptivos se entrecruzan con los de acción.

8.2.2 Los personajes y sus relaciones

La protagonista, Suo, tiene un nombre original: la palabra *suō* indicaba el color púrpura que sólo los emperadores podían llevar. Este color también tiene connotaciones eróticas, como recuerda S. Yumiko Hulvey²⁴⁵.

Suo es una de las mujeres sensibles y orgullosas a las que Enchi nos ha acostumbrado, pero en su caso lo más importante es la división de su personalidad entre el conformismo y la pasión, que la llevaría a violar las normas sociales. Suo es una mujer anciana, enamorada de dos hombres a la vez, y uno de los dos es el marido de su hija. ¡La sociedad patriarcal no podría concebir nada más horroroso!

²⁴⁵ *The intertextual fabric*, cit., p. 202.

¿Cómo se manifiesta este conflicto interior? A través de las manifestaciones de un doble, que no es nadie más que un espíritu vivo. Al principio es una voz, pero poco a poco Suo se da cuenta de que es algo más, y es llamada *ano onna* (aquella mujer). No tiene nombre porque es otra parte de la propia Suo, y es "aquella" porque Suo la percibe distante hasta el final de la novela.

Ya hemos visto que Enchi escogió esta forma de expresar el conflicto entre normas y libertad a partir de este periodo de su producción. Ella misma nos explica el por qué de este cambio en el prefacio a la edición de 1971, en que las tres obras de la trilogía fueron publicadas juntas:

"No conozco en absoluto ni los principios del existencialismo ni los del misticismo, pero desde hace varios años está creciendo en mí con naturalidad la hipótesis de que en mi cuerpo real hay otra mí misma que vive más allá de otro límite. ¿Entonces se podría decir que en esta colección he intentado empujar esta idea hacia su transformación en literatura? Quizás voy a continuar mi recorrido literario según esta tendencia incluso después de este trabajo.

Como norma evito escribir cosas que se parezcan a una presentación de mis obras, pero en este caso he querido hacerle entender al lector que el título [*Yūkon*] no era sólo el de una de las obras, sino que indica el significado oculto que une las tres"²⁴⁶.

Enchi siguió efectivamente en esta vía. La tradición de la literatura clásica y su experiencia personal llegan así a fundirse²⁴⁷.

²⁴⁶ En *Enchi Fumiko zenshū*, cit., vol. V, *Kaidai*, p.443.

²⁴⁷ Kobayashi Fukuko destaca el carácter fuertemente autobiográfico de la trilogía, que se basa en hechos realmente acaecidos en la vida de Enchi. Cf. *Enchi Fumiko: jendā de yomu*, cit., ps. 202-203.

La primera manifestación de la "voz" es, como hemos visto, mientras Suo fantasea sobre los hombres heroicos de la ficción japonesa y occidental que fascinan a las mujeres. La voz interviene para hablar de sexualidad:

"¡Así que te gustan los héroes! Ya los dioses de *Kojiki* enseñan que es bueno que los hombres y las mujeres se encuentren y se abracen desnudos, pero parece que después de todo no lo entiendes" (ps. 83-84).

Y continúa hablando de la "estética de la vergüenza" que se ha ido desarrollando en Japón, de masoquismo, que paradójicamente exige una gran fuerza, y de sadismo, comentando que ambos pueden ser formas de narcisismo masculino. Mejor dicho, entre las dos se desarrolla un diálogo, aunque es la voz quien domina. Concluye: "Si alguien tiene la fuerza para realizar lo contrario de estas cosas, sólo eres tú" y mientras Suo se queda perpleja, desaparece.

La segunda aparición es la mañana siguiente, mientras Suo pasea alrededor del santuario de Kamo.

"Al girarse porque le pareció oír vagamente un sonido de *koto* [...] dentro de Shitakamo 下賀茂, apareció flotando en la oscuridad una mujer que parecía un poco más joven que ella; llevaba una gabardina clara y andaba teniendo cuidado con los peldaños" (p. 108).

La mujer empieza la conversación tomando como pretexto el *omikuji* (papelito en que se leen previsiones sobre la suerte) que Suo acaba de recoger. Así las dos mujeres hablan del destino y de cómo las personas suelen enfrentarlo. También hay quienes se prohíben todo.

Entonces Suo habla de cómo la ropa (en este caso el kimono) forma parte de una forma de vida y de una estética, y añade:

"Me he enamorado de un hombre que podría ser mi hijo y pienso que no hace falta tener vergüenza de nada, pero el kimono que ha llegado a ser mi piel no lo acepta con naturalidad. El kimono es un decorado tan bonito que nadie entiende cuánto sofoca la verdadera mí misma debajo de él. También es una forma de estoicismo, ¿no cree? Puede que sea un estado de ánimo que se alegra de los lazos apretados" (p. 110).

La mujer se ríe y la trata de masoquista. La invita a realizar sus deseos, algo que sólo ella puede hacer, y desaparece. Después, como hemos visto, aparece en el sueño de Kingo. A diferencia de los casos "clásicos" de posesión, Suo ha sido consciente de lo que ha pasado, pero no se anima a repetir concretamente la experiencia. Su "estoicismo" vuelve a ganar la batalla.

La voz vuelve a hacerse oír como presentimiento, como hemos visto. Al enterarse del regreso de Mikuriya a Japón, algo cambia en Suo y decide encontrarle. El año antes también había vuelto, pero ella había asumido el compromiso de hacer ganar "la voluntad sobre los sentimientos" (p. 131). Cuando, esta vez, decide verle, la emoción le provoca un malestar que la lleva casi a desmayarse. Después de que Kingo le da un poco de vino para reanimarla, también se pone descompuesta, ríe y llora a la vez. Mientras vuelve de Karuizawa, donde estaba con su familia, a Tokio, la voz vuelve a presentarse para alabarla por haber "entendido".

Después del encuentro con Mikuriya, Suo siente vergüenza por haberse dejado ir a manifestar sus sentimientos sin decoro cuando se sintió mal frente a su yerno. También piensa en "aquella mujer", que nunca podrá ser entendida por los hombres que ella quiere, porque escapa de la lógica masculina y científica. Este espíritu sólo puede pertenecerle a una mujer. Pero también hay un momento en que Suo siente que coincide con "aquella mujer": al contestar a una llamada de Mikuriya, después de pasar la noche juntos, percibe que su mano y la de ella se han unido en tomar el auricular y siente una nueva fuerza.

Otra característica que hace a Suo distinta es su juventud interior:

"[...] en su corazón había un inesperado florecimiento fuera de estación, y a veces, como si hubiera sido la adolescente de cuarenta o cincuenta años antes, disfrutaba inocentemente con los colores bonitos de un kimono, o se enamoraba en sueños" (p. 132).

Entre ella, su hija y su yerno hay una relación peculiar. Kingo se dirige a ella diciendo *anata*, "tú", en lugar de *okāsan*, "madre", y entre ellos hay una confianza que hace pensar que son tía y sobrino, o hermanos con mucha diferencia de edad. Su hija no se mete en esto y no manifiesta celos, y su madre tampoco es celosa, antes bien, tiene la sensación de poseer a Kingo a través de ella. Uesaka ve en esto una relación madre-hija indiferenciada, que rige la vida cotidiana de la casa, y, aunque el sentimiento es totalmente distinto, la compara al estado de posesión de Aoi por Rokujō²⁴⁸. Sin embargo, hay que decir que este estado de fusión choca con otros sentimientos. De hecho, aparte de esto, la relación entre madre e hija parece bastante fría. Al recibir atención de una de sus nietitas, Suo se conmueve, porque su hija nunca ha sido así con ella. Por otro lado, el carácter de su hija es tan distinto al suyo que se tiene la sensación de mucha extrañeza entre ellas.

Con Mikuriya Suo tuvo otra clase de relación: sabiendo que para el mundo él la está manipulando, se empeña en no desvelarse nunca completamente a él, para proteger su orgullo. Al mismo tiempo, no logra dejarle porque no está totalmente arrepentida de su relación, y fluctúa entre la alegría y el sufrimiento. Uesaka compara (acertadamente, en mi opinión) esta actitud con la de la dama de Rokujō en su relación con Genji²⁴⁹.

²⁴⁸ Uesaka N., *Enchi Fumiko*, cit., p. 251. Sobre las relaciones madre-hija en la obra de Enchi, cf. N. Cornyetz, *Dangerous women*, cit., ps. 104-13 *passim*.

²⁴⁹ En *Enchi Fumiko zenshū*, cit., ps. 443-46.

Kingo y Mikuriya son distintos entre sí, sobre todo porque el primero es bastante indiferente hacia el éxito profesional y los valores de los demás, mientras que el segundo es un hombre decidido y ambicioso, pero, como dice "aquella mujer", tienen algo en común:

"Realmente el hecho de que tú hayas escogido como objetos de tu amor a hombres que continúan el viaje hacia lo interior de la estructura de la materia, no ha sido algo sin sentido, ¿sabes? Ellos, ya que buscan a lo largo y lo ancho de lo microscópico y de lo ilimitado en el espacio y en el tiempo, a veces entre sus extravíos están obligados a un cambio mental antinatural, como si tuvieran que ser jóvenes y viejos en el mismo momento.....Esto es algo que tenéis en común" (p. 146).

Hay un personaje secundario, Kambae 芳江, amiga de Suo, que tiene más o menos la misma edad y muchas relaciones con hombres jóvenes, pero Suo la siente totalmente extraña. Es uno de los personajes de Enchi en que algo que se consideraría positivo para una mujer en sentido feminista aparece deformado en lo ridículo (acordémosnos de la Sadako de *Maschere di donna*, que logra "ser respetada" por su marido, pero es ridiculizada implícitamente por la narradora). En este caso, Kambae no es el doble de Suo, sino lo que ella podría ser sin la profundidad y la sensibilidad que la distinguen. Mejor una liberación sufrida que una libertad hecha de superficialidad, parece decir Enchi.

8.2.3 El cronotopo

La forma de tratar el tiempo es por la que conocemos a Enchi, aunque con más pausas que en las demás obras que hemos visto, dedicadas a describir las relaciones entre los personajes.

Con respecto al espacio, el más importante es el de Kioto, una ciudad que ocupa un lugar privilegiado en la imaginación de la autora. En el caso de esta novela, es aquí donde se desarrolla el *Aoi matsuri*, cuyo carácter aristocrático es destacado explícitamente por la protagonista. Es aquí donde Suo conversa, cerca

del santuario de Kamo, con su "doble". Es aquí donde la memoria del pasado es tan viva que puede convertirse en una obsesión. Un joven arqueólogo cuenta que su profesor estaba convencido de que en cierta zona estaba la casa donde vivía la pequeña Murasaki con su abuela, antes de que Genji la encontrara. Sin embargo, no habían encontrado nada, y los pacientes de un manicomio que se encontraba enfrente les gritaban y reían de ellos. El joven comenta:

"[...] a veces he pensado que quizás, al jugar con los lugares de la época de Heian, de vez en cuando cualquiera se vuelve loco" (p. 79).

Suo piensa que esto es absurdo, ya que la autora del *Genji* nunca utiliza al pie de la letra la historia y la geografía para crear su mundo, sino que también entrecruza varios hilos que vienen de lugares distintos, pero reconoce que ella sintió lo mismo al ver las sillas utilizadas en el *Aoi matsuri*: la sensación de ser atraída a un mundo de sueño, rechazando los límites que impone la realidad. El espacio de Kioto, con su ser "doble" (su realidad concreta y presente y su herencia histórica y literaria) refleja así la duplicidad de Suo, además de vincularnos con su antecedente literario.

8.3 Aspectos semánticos: la narradora

En esta novela la narración es distinta a la habitual para Enchi: no hay pluralidad de puntos de vista, ni intertextualidad, ni "enmascaramientos". La narradora es omnisciente y nos deja acceder a los pensamientos de su protagonista y, aunque en medida mucho menor, a los de los otros personajes. Parece que esta vez Enchi quiere ser sincera y lo logra sin dificultad. También la falta de una estructura deja pensar que lo que más le interesa es decir, directamente y de la forma más sencilla posible, lo que siente y piensa.

8.4 Aspectos pragmáticos: la recepción de Yūkon

La novela fue publicada por primera vez en el número de enero de 1970 de la revista *Shinchō* 新潮 (Nuevas olas) y posteriormente en volumen, como hemos visto. En 1972 ganó el Gran Premio de la Literatura Japonesa (*Nihon Bungaku Taishō* 日本文学大賞), junto con *Shi no shima* 死の島 (La isla de la muerte) de Fukunaga Takehiko 福永武彦 (1918-1979). Hirano Ken 平野謙 (1907-1978), uno de los miembros del jurado, así justificó la decisión:

"Al escribir sobre la sexualidad de los ancianos, aunque crea relaciones humanas crudas comparables a *La llave* de Tanizaki Jun'ichirō, he admirado la capacidad de sublimarlas trasladándolas a un nivel de profundidad".

En una reseña aparecida en *Gunzō* de enero de 1973, Tanaka Sumie 田中澄江 alaba varias características de la obra. Le parece que la técnica del desdoblamiento de Enchi es muy eficaz para hacer entrar en el mundo de las emociones de los personajes incluso al lector más ingenuo. Entre los personajes, también aprecia la capacidad de describir a los hombres. Admira su capacidad de hacer vivir formas, colores y olores. Sobre todo en *Kitsunebi*, le fascinó la capacidad de hacer pasar la atmósfera de la historia de la conciencia de la muerte a la vitalidad del "fuego del zorro"²⁵⁰.

8.5 Conclusiones: la mirada ajena y el desdoblamiento

Una palabra que se repite muchas veces en esta novela es *seken* 世間, "entorno social". Suo es tremendamente consciente de la mirada de los demás, y lo que ella no sabe de esto nos lo dice la narradora. De esta forma, también obtiene un efecto de ironía, al mostrar lo diferentes que pueden ser los puntos de vista. Dos ejemplos: cuando piensa que el deseo por su yerno es satisfecho a través de su hija, Suo sonríe. Pero la narradora nos avisa que "[...] Suo no sabía

²⁵⁰ En *Enchi Fumiko zenshū*, cit., vol. V, *Kaidai*, ps. 443-46.

que esa sonrisa para los demás era algo muy efímero y vacío" (p. 107). Y también:

"Suo [...] tenía el deseo de ostentar la afinidad especial entre ella y su yerno, pero, en un mundo preso en el sentido común, esto posiblemente parecía una excentricidad" (p. 101).

Hay varias cosas de cuya "anormalidad" Suo es consciente. La primera, naturalmente, son sus deseos y su juventud interior. Otra es la forma en que su relación con Kingo les parece a los demás (nadie entiende qué son el uno para la otra, como hemos visto). Además, está la "rareza" de las relaciones en el interior de su familia (Kingo define su relación con su esposa, y las relaciones entre ella y su madre, como *kyōjin buraku* 狂人部落, "pueblo de locos"). Finalmente, la diferencia entre su punto de vista y el de los demás sobre su relación con Mikuriya. Para ella, él es el más débil y ella la más fuerte, pero su orgullo es tan grande que se rinde a la idea común para protegerlo.

Vivir así no es agradable, pero Suo, como hemos visto, ha asimilado en parte el miedo a las opiniones ajenas, así que le sale bastante natural. Sin embargo, "aquella mujer" se ríe de éstas y de su orgullo, que define como "cómic" (p. 146). Esta alegría, que expresa una libertad total, es nueva en Enchi. La rabia no es tan importante en esta novela como lo era en otras obras suyas. Puede que Suo menosprecie conscientemente las normas, pero no es este sentimiento su punto de partida. Tampoco hay rabia contra sus amantes. Ella sabe que estas relaciones no tienen futuro, pero esto no importa: lo único que quiere es vivirlas. En este contexto cambia radicalmente el significado de la posesión: ya no sirve para liberar odios y venganzas, sino el amor. La mujer orgullosa y sensible que es Suo, nueva dama de Rokujō, es una mujer en que la pasión es más fuerte que la rabia. Esta innovación es totalmente creada por Enchi y no tiene base en el *Genji*, pero me parece interesante tomarla en consideración para mostrar la evolución de sus modelos.

¿Qué fue lo que causó este cambio? Posiblemente la edad. Al envejecer, despojada de su feminidad, Enchi empezó a ser más consciente de su sexualidad que nunca, y saber que la muerte se acercaba posiblemente le hizo pensar en lo que podía hacerla feliz en el tiempo que le quedaba. La posesión es el medio que encuentra para expresar poéticamente sus deseos y dificultades.

Además, si nos fijamos en las obras que he analizado antes, podemos detectar una evolución en este sentido ya a partir de *Yasashiki yoru no monogatari*. En esta novela Enchi describe un amor verdadero; en *Namamiko monogatari* la posesión sirve para expresar amor; en *Komachi hensō* los dramas de los protagonistas no necesitan lo sobrenatural para resolverse.

En la reseña a *Namamiko monogatari* que he citado antes, el crítico recordaba una frase de Enchi sobre el afecto que en ella había sustituido a la rabia. Por lo que podemos ver en la evolución de su obra, la escritora era sincera. Si algo ha cambiado en las obras de este último periodo (incluyendo *I fiori dell'eterna giovinezza* y *Saimu*), es la conciencia de la propia complicidad de la autora-narradora con el sistema que la oprime. Mieko dio vida a una familia matrilineal quedando en una vida convencional, aceptada sólo por necesidad y para subvertirla desde dentro. En cambio, Suo percibe con claridad extrema hasta qué punto ha interiorizado las convenciones que le impiden ser feliz, y el desdoblamiento es la forma más eficaz de representar este conflicto.

Por otro lado, este procedimiento tiene otros significados. Acerca de esto, hay una explicación muy interesante de Nina Cornyetz: Enchi intenta producir una voz femenina "real", que hable por y desde los personajes. Para esto tenía que desconfiar de la idea de que los *monogatari* clásicos expresan pensamientos y acciones femeninos verdaderos. De hecho las mujeres fuertes, como señala Mizuta, siempre son descritas en los *monogatari* como espíritus malvados. Lo que Enchi hace, empezando con Mieko de *Maschere*, es llenar de profundidad psicológica a sus personajes, tanto de mujeres modernas inventadas por ella

como de mujeres de los *monogatari* reinventadas por ella²⁵¹. Además, la individualidad de las protagonistas no está tan claramente definida como en Bellonci: las mujeres de Enchi tienen tanto un pasado propio como un pasado histórico en común con las demás. De la misma manera, tienen tanto personalidad propia como una personalidad colectiva, formada por sus cuerpos, su sangre y los tópicos de la narrativa antecedente.

En las tres obras de Enchi que cito aquí, como también destaca Cornyetz (que sin embargo no toma en consideración *Yūkon*), se siguen procedimientos distintos: en *Maschere di donna* vemos el de que he hablado antes, es decir, atribuir profundidad psicológica al personaje de la mujer mala; en *Namamiko monogatari* se sigue la técnica del *monogatari* de registrar los monólogos interiores de los personajes (no sólo femeninos), pero la interioridad está dividida entre mujeres (Kureha y Teishi)²⁵²; en *Yūkon*, el desdoblamiento de la protagonista es algo de que es consciente e incluso llega a encontrar a su doble, en la escena del paseo al santuario. Se trata, además, de un doble muy culto y consciente, que cita teorías sobre el masoquismo y habla de "estética de la vergüenza". No es una fuerza ciega, sino una persona, aunque sin cuerpo, que sabe muy bien lo que hace y por qué lo hace. En este sentido, hablar de "desdoblamiento" es restrictivo: Mieko es sí misma, pero tiene al mismo tiempo aspectos de Yasuko, Harume y de la dama de Rokujō, que a su vez está unida a las chamanas y diosas del pasado²⁵³. Estas mismas figuras viven en Kureha, en Teishi (en quien también podríamos reconocer una nueva versión de Murasaki) y en Suo.

²⁵¹ N. Cornyetz, *Dangerous women*, cit., ps. 140-42.

²⁵² *Idem*, p. 143.

²⁵³
Idem, p. 153.

Capítulo 9. La poetisa transgresora: interpretaciones de Ono no Komachi y Gaspara Stampa

Uno de los temas que las dos escritoras tuvieron en común fue el interés por dos figuras de poetisas que, a su vez, tienen varias afinidades: Ono no Komachi y Gaspara Stampa (1523-1554).

Ambas fueron grandes poetisas, originales y apasionadas; ambas fueron mujeres famosas por su hermosura y sus muchos amores; ambas vivieron fuera de las normas que la sociedad les imponía a las mujeres, sin apoyos masculinos y sin caber en categorías definidas de feminidad. Justamente por esto, la fama posterior de ambas fue manchada por leyendas misóginas. En el caso de Komachi, ya hemos visto los dramas y las leyendas que la ven castigada por su supuesta arrogancia con los hombres; en el caso de Gaspara Stampa, polémicas de siglos se centraron en debatir si había sido o no una *cortigiana*.

Frente a esto, las dos escritoras reaccionan, pero cada una a su manera: Enchi, como hemos visto, busca una nueva verdad para Komachi mezclándola con las leyendas, aunque es consciente de su falsedad; Bellonci se basa en los datos para borrar sospechas injustas de la figura de Gaspara Stampa y poner en relación su vida y su obra, llegando a definir antes de todo su imagen de poetisa y de creadora. Esto era imprescindible, a diferencia de lo que pasó con Komachi, ya que la poetisa italiana tuvo que tardar mucho más en ser reconocida en primer lugar por el valor de su obra²⁵⁴.

9.1 Bellonci sobre Gaspara Stampa

Bellonci habló por primera vez sobre Gaspara Stampa el 15 de junio de 1951, en una lectura para la radio, elaborada posteriormente para la revista *La lettura del medico* (12 de mayo de 1958) y como introducción a la edición

²⁵⁴ Los versos de la poetisa circulaban ya durante su vida, pero la primera edición impresa de sus obras fue publicada el mismo año de su muerte gracias a su hermana Cassandra y tuvo muy poca difusión. La segunda salió nada menos que en 1738.

Rizzoli de las *Rime* de la poetisa, en 1976. Este escrito también aparece en *Segni sul muro*, con unos recortes y el título *Storia segreta di una cortigiana*²⁵⁵. El texto a que voy a hacer referencia aquí es la introducción de 1976.

Bellonci cuenta la vida de la poetisa, de quien se sabe bastante. Hija de un joyero paduano, nacida en 1523, tenía una hermana, Cassandra, y un hermano, Baldassarre. Los tres fueron educados a la música y a la poesía: "un'educazione temeraria riprovata da tutti i nostri moralisti" ("una educación audaz desaprobada por todos nuestros moralistas"), comenta Bellonci (p. 8). Sin embargo, esta educación tenía razones pragmáticas, además de la sensibilidad del padre: no era nada infrecuente, nos explica Bellonci, que personas de la Iglesia o de la aristocracia apreciaran tanto a una *virtuosa* (es decir, una mujer músico) que llegaban a hacerse cargo de su matrimonio. Gaspara era la más dotada de los tres hijos. Bellonci define como "incantevole" (encantadora) a esta familia y habla de la "nitida armonia" ("nítida armonía") evocada por esta casa en que se encontraban "la finitezza metafisica degli strumenti musicali, i libri di poesia e lo splendore delle oreficerie" ("la finura metafísica de los instrumentos musicales, los libros de poesía y el resplandor de las joyerías") (p. 8).

Lamentablemente, el padre murió cuando ella y sus hermanos eran todavía pequeños y la madre, por razones desconocidas, decidió mudarse a Venecia. Bellonci comenta:

"Non doveva essere priva di sagacia e di coraggio Cecilia Stampa, e certo era una donna risoluta se decise da sola un trasferimento familiare che la sradicava dalla casa e dall'ambiente padovano, e, ancor più, se continuò a educare i figli secondo le indicazioni del marito. Gaspara aveva circa sei anni, la sua vocazione non poteva essersi manifestata se non per accenni; è anche vero però che le vocazioni hanno in sé qualche cosa di irresistibile che determina talvolta le rotazioni degli avvenimenti" (ps. 8-9)

²⁵⁵ M. Bellonci, *Opere*, cit., p. 1508.

("A Cecilia Stampa no debían de faltarle inteligencia ni valor, y era ciertamente una mujer atrevida si decidió sola un traslado familiar que la desarraigaba de la casa y del entorno paduano, y aún más si siguió educando a los hijos según las indicaciones del marido. Gaspara tenía unos seis años, su vocación no podía haberse manifestado sino por atisbos; pero, también es cierto que las vocaciones tienen algo irresistible, que a veces determina las rotaciones de los acontecimientos").

Cuando Gaspara y sus hermanos tienen alrededor de veinte años, su casa acoge a artistas y literatos. Los tres jóvenes no tienen fama de ser de costumbres libres: Cassandra es llamada "giovane cauta non meno che casta" ("joven no menos prudente que casta"); Baldassarre, según el testimonio de su mejor amigo Francesco Sansovino, "per suo conto tutt'altro che moderato nei propri slanci sensitivi" ("por su parte nada moderado en los arranques de sus sentidos") (p. 9), murió virgen (en estos años, cuando sólo tenía veinte). Finalmente, Gaspara es advertida en una carta por una monja que tenga cuidado con las conversaciones de sus huéspedes, ya que pueden poner en peligro la "bella onestà" ("bella honestidad") que tiene. En estos años, Gaspara es conocida, y universalmente alabada, como excelente músico.

Después de la muerte de Baldassarre (es curioso que el destino le quitara a todos sus parientes varones), Gaspara empieza a ser más famosa que su hermana y personajes importantes de la época le dedican obras, aunque, como observa Marina Zancan, no logró llegar a los mayores nombres de la cultura²⁵⁶. Unos estudiosos se basan en el escrito del poeta Orazio Brunetti, que se quejaba por no haber sido admitido en las reuniones de casa Stampa, y afirmaba que había personas "indegne" (indignas) entre otras "virtuose e gentili" ("virtuosas y nobles"), para decir que frecuentaba a personas no recomendables. Bellonci observa con razón que esta fuente no es confiable, ya que a veces es necesario

²⁵⁶ Marina Zancan, *La donna*, en *Letteratura italiana*, editada por Alberto Asor Rosa, vol. VI, *Le questioni*, Torino, Einaudi, 1996, p. 805.

soportar a personas que no nos gustan para que no nos hagan daño, y que era terriblemente difícil protegerse para una mujer sola como ella.

Después de su primer amor, quizás con cierto Gritti, la Navidad de 1548, a sus veinticinco años, Gaspara encontró al conde Collaltino di Collalto.

"[...] da quest'incontro e dal lungo tirocinio di introspezioni, di paragoni e interne risoluzioni si liberò quasi improvvisamente il suo canto di poetessa. Nell'incontro con il Collalto si percepisce una tale necessità da farci pensare che anche un altro incontro avrebbe potuto accendere gli stessi fuochi. [...] in questo amore [...] le azioni rispondono alla chiamata interiore che viene dalla donna e più ancora dalla poetessa nascente finalmente alla sua vera esistenza. [...] L'incontro tra Laura e il Petrarca avvenne a Pasqua, quello di Gaspara e del Collalto a Natale; la coincidenza del sacro e dell'amoroso appare, più che una coincidenza, un'iniziazione" (ps. 10-11)

("[...] a partir de ese encuentro, y del largo aprendizaje de introspecciones, de comparaciones y de resoluciones interiores, se liberó casi de golpe su canto de poetisa. En el encuentro con Collalto se percibe tanta necesidad que pensamos que también otro encuentro hubiera podido encender los mismos fuegos. [...] en este amor [...] las acciones responden al llamamiento interior que viene de la mujer, y aún más de la poetisa, que finalmente nace a su verdadera existencia. [...]El encuentro entre Laura y Petrarca fue en Pascua, el de Gaspara y de Collalto en Navidad; la coincidencia de lo sagrado y de lo amoroso parece, más que una coincidencia, una iniciación").

Al cabo de un rato, Collaltino es llamado a la corte de Francia y la deja sola durante seis meses. Al volver, él,

"che ha cercato la gloria tanto lontano senza trovarla si accorge quanto ha camminato quella donna immobile nelle sue stanze a Venezia e si mette a scrivere sonetti anche lui; la poetessa legge e

risponde con lodi eccessive e disagiate: si sente che non è convinta [...] " (p.15)

("que ha buscado la gloria tan lejos sin encontrarla se da cuenta de cuánto ha caminado esa mujer inmóvil en sus habitaciones de Venecia y se pone también a escribir sonetos; la poetisa lee y contesta con alabanzas excesivas e incómodas: se percibe que no está convencida [...]").

Collaltino renuncia a estos intentos bastante temprano y la relación sigue, aunque muy fría por su parte. Al final parece que está a punto de casarse y vuelve a Francia. Gaspara acaba de resignarse a su pérdida, cuando vuelve a enamorarse, de Bartolomeo Zen, un caballero de quien no se sabe nada. Esto fue algo que la tradición, hasta el momento en que Bellonci escribía, no le perdonó: pasar sin pausas de un amor a otro.

Bellonci también examina las características de la obra de la poetisa, empezando con el soneto octavo, que considera el punto de partida de su conciencia lírica: Gaspara se siente incapaz de describir la pasión, por la fuerza con la que se manifiesta. Sin embargo, se pregunta: ya que puede tener tanto fuego en sí,

*Perché non debbo avere almeno un poco/ di ritraggerlo al mondo
e vena e stile?/ Perché non può [el amor] con non usato gioco/far
la pena e la penna in me simile?/ E se non può per forza di
natura/puollo almen per miracolo che spesso/vince trapassa rompe
ogni misura./Come ciò sia non posso dire espresso./Io provo ben
che per mia gran ventura/mi sento il cor di nuovo stile impresso.*

("¿Por qué no debería de tener al menos un poco de estilo y carácter para pintarlo y darlo a conocer? ¿Por qué el amor no puede hacer parecidas la pena y la pluma en mí, con un juego no común? Y si no puede por fuerza natural, al menos puede por milagro, que a menudo derrota, traspasa, rompe cada límite. No puedo expresar con las palabras cómo esto sucede. Sólo puedo decir que, por mi gran suerte, siento mi corazón formado con un nuevo estilo").

Es nueva, señala Bellonci, la equivalencia entre "core" (corazón) y "stile" (estilo) en el avanzar del amor. El estilo es algo de que ella es bien consciente y la palabra es frecuente en sus versos. Otra característica suya es el arranque de las emociones, que se traduce a menudo en "invocazioni-evocazioni" ("invocaciones-evocaciones") (p. 13): "Oimé, le notti mie colme di gioia"... "Io non v'invidio punto, angeli santi" ("Ay, mis noches llenas de alegría", "Yo no os envidio para nada, santos ángeles")...etc.

La poetisa se aleja del modelo de Petrarca: según Bellonci, en el hecho de cantar un amor no platónico ni idealizado; según Zancan, en hablar de más de un amor. A diferencia de Vittoria Colonna, que escribió poemas de amor para su marido, luego fallecido, el amado no es visto como el hombre ideal, sino admirado por un lado, por ser guapo y buen caballero, y agredido por el otro, como amante que descuida a su amada²⁵⁷. De esta forma, la fidelidad ya no es al amado, sino al amor. En los poemas escritos para Collaltino "passa attraverso tutte le fasi della passione" ("pasa por todas las etapas de la pasión") (p. 14): la felicidad por la presencia de él, el sufrimiento (y la felicidad de sufrir), el miedo a la idea de vivir sin él (aunque, pese al miedo, logra concebir esta idea, observa Bellonci). La lejanía durante la estancia del amado en Francia, pese a que la hace sufrir muchísimo, es esencial para su desarrollo poético:

" [...] ha finalmente scoperto una realtà di solitudine, sulla quale per attrito continuo si affina e si assottiglia il suo esercizio poetico"

(*idem*)

("[...] finalmente ha descubierto una realidad de soledad, en la cual, por roce constante, se refina y se hace sutil su ejercicio poético").

Es entonces cuando desea morir para encontrar paz y siente que podría consumirse tanto que finalmente podría renacer, aunque rechaza esta idea.

²⁵⁷ *Idem*, ps. 806-7.

Después del regreso de Collaltino, vuelve la alegría, y poco después la soledad y la amargura.

Del encuentro con Bartolomeo Zen nacen catorce sonetos

" di un tempo maturo, accelerati internamente, ribelli e tesi su ambigui contrasti del sentimento" (p. 17)

("de una época madura, acelerados interiormente, rebeldes y tendidos en ambiguos contrastes del sentimiento").

Bellonci cita casi enteramente uno:

Amor m'ha fatto tal ch'io vivo in foco,/qual nova salamandra al mondo, e quale/l'altro di lei non men stranio animale,/che vive e spira nel medesimo loco./Le mie delizie son tutte e 'l mio gioco/viver ardendo e non sentire il male,/e non curar ch'ei che m'induce a tale/abbia di me pietà molto né poco./A pena era anche estinto il primo ardore,/che accese l'altro Amore, a quel ch'io sento/fin qui per prova, più vivo e maggiore

("El amor me ha creado como una que vive en el fuego, como una nueva salamandra, y como el otro animal no menos raro que ella, que vive y muere en el mismo lugar. Mis delicias y mi suerte son todas en vivir ardiendo y no sentir el dolor, y no preocuparme si quien me lleva a esto tiene mucha o poca piedad de mí. El primer ardor acababa de apagarse, cuando Amor ha encendido el otro, más vivo y mayor que cualquiera hasta ahora").

Y las dos últimas tercerillas del último soneto:

Un foco eguale al primo foco io sento,/e, se in sì poco spazio questo è tale,/che de l'altro non sia maggior, pavento./Ma che poss'io, se m'è l'arder fatale,/se volontariamente andar consento/d'un foco in altro, e d'un in altro male?

("Siento un fuego igual que el primero, y si es tan fuerte en tan poco espacio, temo que sea mayor que el otro. Pero ¿qué puedo

hacer si arder está en mi suerte, si acepto voluntariamente ir de un fuego a otro, y de uno a otro dolor?").

Respecto a este último soneto, Bellonci comenta que "voluntariamente" tiene un sonido "cupò, ineluttabile" ("sombrió, ineluctable") y que el "martellare remoto dell'oscillazione pendolare" ("martillar remoto de la oscilación de péndulo") del último verso "sembra annunciare una predestinazione mortale" ("parece anunciar una predestinación mortal").

Luego, Bellonci pasa a hablar de la cuestión si Gaspara Stampa fuera o no una cortesana. Las pruebas de que lo fue no existen: los registros de las prostitutas de Venecia, justamente en los años de 1535 a 1565, están desaparecidos. Otra prueba posible sería un soneto, quizás de Pietro Aretino, que es el único que queda de otros en que la poetisa era violentamente ofendida. Pero es posible que Aretino, admitiendo que fuera él el autor de los versos, hubiera inventado la calumnia de que ella era una prostituta. Al menos en otro caso, con Veronica Gambara, otra poetisa y mujer por encima de cada sospecha, había hecho lo mismo. Así que nada impide suponer que esta vez también estaba mintiendo. El concepto de prostituta, además, en la Venecia de la época era muy amplio: era suficiente, nos recuerda Bellonci, que una mujer tuviera relaciones con hombres y estuviera soltera, o viviera separada de su marido, para ser considerada legalmente como tal. La libertad de la espléndida y democrática, y al mismo tiempo ferozmente misógina, Venecia del siglo XVI era sólo para los hombres y Gaspara Stampa era una excepción, nos explica la escritora.

Sin embargo, existían otras mujeres en esta situación excepcional y eran ellas las *cortigiane*. Con los conocimientos adquiridos en unos decenios de estudios feministas, Marina Zancan las define así:

" [...] la cortigiana è una donna intellettuale che pratica in modo dichiarato una sessualità non normata e che, dall'essere donna e intellettuale, ricava la possibilità di vivere una vita socialmente non subordinata e intellettualmente organizzata al fine di proiettare, a partire da sé, il proprio sogno di realizzazione. E' una condizione

quasi sempre esibita e difesa: mettere in versi quest'immagine di sé [...] equivale a legittimarla in pubblico, significa (pre)tendere ai livelli alti della sua rappresentazione ideologica"²⁵⁸

("[...] la cortesana es una mujer intelectual que practica de forma declarada una sexualidad fuera de las normas y que obtiene, del hecho de ser mujer e intelectual, la posibilidad de vivir una vida socialmente no subordinada e intelectualmente organizada para proyectar, a partir de sí misma, su sueño de realización. Es una condición casi siempre exhibida y defendida: poner en versos esta imagen de sí misma [...] es legítimarla en público, significa (pre)tender a los niveles altos de su representación ideológica").

Esta (pre)tensión, esta sinceridad en mostrar una vida amorosa y sexual fuera de las normas, no podían evitar causar el "segno" (signo), como lo llama Bellonci, que marcó a la poetisa:

"il segno della diffidenza dell'ostilità e della propensione magari inconscia alla condanna che accompagna ogni opera compiuta da una donna specie se si tratta di un'opera libera che ingenuamente e naturalmente esige la sua giusta collocazione" (p.5)

("el signo de la desconfianza, de la hostilidad y de la disposición, igual inconsciente, a la condena que acompaña toda obra hecha por una mujer, sobre todo si se trata de una obra libre que exige, ingenuamente y naturalmente, su justa colocación").

Si pensamos en la opinión de Ki no Tsurayuki sobre la poesía de Komachi en el prefacio en japonés de *Kokinshū*, en que la define como "débil aunque sobreabundante en sentimiento"²⁵⁹, nos damos cuenta de que Bellonci tiene perfectamente razón, y más allá de las fronteras de la Italia del siglo XVI. El hecho de ser reconocida un "genio poético" no le ahorró este humillante juicio, tal y como Gaspara fue reconocida la mayor poetisa de su época, e incluso la

²⁵⁸ *Idem*, p. 808.

²⁵⁹ Ki no Tsurayuki, *Prefacio en kana*, en *Kokinshuu*, cit., p.100.

mayor poetisa italiana (opinión que Bellonci comparte) por los mismos que la condenaban.

A diferencia de la Komachi de la leyenda, Gaspara tiene a su lado a unas mujeres: su madre y su hermana. Son dos mujeres notables y no es difícil imaginar una relación muy fuerte de respeto, afecto y solidaridad mutuos. También lo prueba el hecho de que fue su hermana la primera en hacer publicar sus poemas: aunque Gaspara tenía más talento que ella, fue capaz de no envidiarla²⁶⁰.

Gaspara, naturalmente, tuvo relaciones de amistad con muchos hombres, los artistas y literatos que frecuentaban su casa. Bellonci habla de "un sereno e sostenuto senso di amicizia letteraria" ("un sereno y entonado sentido de amistad literaria") que transpare en tres sonetos dedicados a ellos. Sin embargo, estas relaciones son ambivalentes: la valentía de cantar abiertamente sus sentimientos convive, según la escritora, con la necesidad de fingir:

"Come ignorare che gli uomini esigono dalle donne un tributo d'adulazione? Lei paga il suo definendoli tutti bravi, tutti eccellenti, amici e non amici; ma usa un modulo poetico generico che non la chiama in causa [...]. La verità è che Gaspara, come tante donne nel passaggio dei secoli, al momento di imparare la libertà, la patisce; e si rifugia solo nella dedizione amorosa per sentire finalmente una condivisa eguaglianza" (ps. 19-20)

("¿Cómo ignorar que los hombres pretenden de las mujeres un homenaje de adulación? Ella paga el suyo definiéndoles a todos como buenos y excelentes, amigos y no amigos; pero usa un modelo poético genérico que no la llama en causa [...]. La verdad es que Gaspara, como tantas mujeres a lo largo de los siglos, en el

²⁶⁰ Sin embargo, Giovanna Rabitti interpreta esta edición de los poemas como un intento de la familia de la poetisa de hacer mercado con su imagen. En *Vittoria Colonna as role model for Cinquecento women poets*, en *Women in Italian Renaissance*, cit, p. 483. En general, los estudios sobre Gaspara Stampa no citan el trabajo de Bellonci, pero a ella le queda el mérito de haber sido la primera en despejar prejuicios y errores, y en investigar sobre la poetisa como artista en un preciso contexto social.

momento de aprender la libertad, la padece; y sólo se refugia en la dedicación amorosa para sentir finalmente una igualdad compartida").

¿Pero logra encontrar esta igualdad? Por un lado, sí. Según las teorías de Pietro Bembo, compartidas por el ambiente de la poetisa, los amantes eran iguales, *pari*. Esta teoría tiene cierta afinidad con las del Japón de Heian, por las cuales en la poesía no se utilizaba el lenguaje de respeto. Por otro lado, el de género, esta igualdad no se encuentra. Gaspara, frente a las alabanzas de Collaltino, desminuye su propio valor, afirma que depende de él, sabiendo que la superioridad de una mujer es dura para un hombre. Además, Collaltino no es inferior a ella sólo como poeta. Del retrato de Bellonci emerge un hombre poco sensible, torpe, frío.

Podemos entender mejor la conclusión a que llega la escritora:

" [...] il suo sarebbe un ardore da gloriarsene poco se non arrivasse alla combustione della poesia. La poetessa e la musicista prevalgono sulla donna [...]. Non fu l'amore per un uomo la realtà prima della sua esistenza, ma l'aver trovato nell'amore inteso come lievitazione di un vivere attivo, spesso violento anche se dominato, un terzo elemento oggettivante, per il quale si rilevasse e prendesse forza il dialogo suo con la poesia (e si capisce così come le fu possibile sostituire Collaltino quando da lui decadde ogni potere di stimolazione poetica). E' sua realtà la disperata vocazione per lo 'stile' come lei chiamava la poesia rivelata. Leggendo con questo nuovo cifrario le rime di Gaspara Stampa sentiremo nella dolorante e inquieta coscienza lirica di lei la percezione di quell' 'alto' che è la forma suprema del proprio spirito intuita dall'artista e sempre irraggiungibile" (ps. 24-25)

("[...] el suyo sería un ardor del que ensalzarse poco si no llegara a la combustión de la poesía. La poetisa y la músico prevalecen sobre la mujer [...]. La realidad principal de su existencia no fue el amor por un hombre, sino el hecho de encontrar en el amor, entendido como fermentación de un vivir activo, a menudo

violento aunque controlado, un tercer elemento objetivador, por el que tomara relieve y fuerza su diálogo con la poesía (y se entiende así cómo le fue posible sustituir a Collaltino cuando cayó de él cada poder de estimulación poética). Es una realidad suya la desesperada vocación por el 'estilo', como ella llamaba la poesía revelada. Leyendo con esta nueva clave las rimas de Gaspara Stampa sentiremos en su dolorosa e inquieta conciencia lírica la percepción de aquello 'alto' que es la forma suprema de su espíritu intuida por el artista y siempre inalcanzable").

De esta forma, Bellonci nos dice claro que Gaspara Stampa debe ser vista en primer lugar como artista, no como mujer, y mucho menos como mujer enamorada o culpable. La tensión expresiva y creadora es humana y no tiene género.

9.2 *Komachi y la interpretación de Enchi en Komachi hensō*

Según Lea Millay, Komachi es la primera poetisa en expresar su subjetividad:

"For less decorous and mannered than the formal style, Komachi's subjective genius is made manifest in her tone (by turns witty, reflective, ironic, compassionate, intense), her psychological subtlety, emotional reasoning, exploration of the depths of consciousness, and in her subject - which is love [...] . Komachi's technique is direct declaration of strong personal feelings" ²⁶¹.

Como hemos visto, en su novela *Enchi* utiliza el método de mediar entre pasado y presente, creando a un personaje que es la versión moderna de Komachi. El temperamento y la vida interior de Reiko nos hablan de qué clase de mujer es esta "reencarnación" de la poetisa, mientras que *Komachi shiken* es

²⁶¹ Lea Millay, *The voice of the court woman poet*, en *Crossing the bridge*, cit., ps. 91-116. Millay compara a Izumi Shikibu y a la Condesa de Dia, pero considera a Ono no Komachi la poetisa con que todas las poetisas posteriores japonesas que se expresan con una voz auténtica tienen deuda.

dedicado sobre todo a la deconstrucción de las miradas sobre ella. Allí encontramos unas observaciones que han sido desarrolladas posteriormente por la crítica feminista. Se dice que la poesía de Komachi no prueba de ninguna manera que ella fue la mujer fatal que se describe en obras posteriores, y que esta visión empezó a tomar forma a medida que la época de Heian avanzaba en elegancia, pero también en la educación de las mujeres a la pasividad (p. 43). Además, como he dicho antes, se observa que los autores de las leyendas sobre ella eran hombres y que en su mirada se mezclan atracción y odio.

Estas mismas reflexiones (que también, recordémoslo, se entrecruzan con las de Maeda Giko) serán el punto de partida de un trabajo como *The making of a femme fatale: Ono no Komachi in the early medieval commentaries*, de Sarah Strong²⁶². La estudiosa coincide con Enchi en observar que los dramas *nō* sobre Komachi presentan su talento, su hermosura, su crueldad hacia los hombres y la retribución del karma, es decir, los elementos característicos de su leyenda. También descubre que los autores de los dramas no leían directamente los textos en que se inspiraban, sino que se basaban en los comentarios, que, siendo escritos por hombres, hacían el esfuerzo de borrar la subjetividad femenina y encerrarla en cierto modelo de mujer. A medida que la leyenda se hacía más compleja, la poetisa fue vista como la encarnación de la *irogonomi naru onna* 色好みなる女 (mujer sensual), cuya suerte sólo podía ser la miseria y la marginación.

Unos ejemplos de la actitud de Komachi hacia el amor, muy distinta a la que las leyendas le atribuyen: *omoitsutsu/nureba ya hito no/mietsuramu/yume to shiriseba/samezaramashi o* (tr. española: Durmiendo vi/ a mi Amor a mi vera./Si su visita/que sueño era supiera,/¿iba yo a despertar?); *Ito semete/koishiki toki wa/ubatama no/yoru no koromo o/kaeshite zo kiru* (Cuando de amores/tanto peno, en la noche/como azabache/lo espero con la ropa/al revés extendida); *Hito ni awamu/tsuki no naki ni wa/omoi okite/mune hashiribi ni/kokoro yakeori*

²⁶² En *idem*, ps. 99-101.

(Noche sin luna/en que mi Amor no viene./Sólo la llama/llega de amor que abrasa/a un corazón en vela)²⁶³.

En cambio, la verdad humana de Komachi-Reiko no puede ser objeto de estudio, sino sólo de elaboración artística. Reiko no es siempre simpática o agradable: es narcisista y egocéntrica, casi una *primadonna* de estereotipo occidental. Sin embargo, estos defectos son el revés de sus virtudes: en primer lugar, ha tenido toda su vida el valor de hacer lo que deseaba, sin dejarse desviar por presiones sociales. El momento de los complejos sólo llega para ella en la vejez, cuando se encuentra en el estado de ánimo tan bien expresado por el poema *hana no iro wa*. Además, tiene un gran talento. En tercer lugar, actúa teniendo en cuenta lo que es importante para sí misma, no la opinión de los demás. En este sentido, es un personaje infrecuente en la obra de Enchi. Muchas protagonistas suyas llegan tarde a la independencia económica (Chigako en *L'ammaliatrice*, Shigeko en *Ake wo ubau mono*), practican alguna forma de arte al margen de una vida familiar "normal" (Mieko), tardan años en lograr vengar ofensas o en entender lo que quieren (Mieko y Suo), viven ocultando todo lo que sienten, amparadas y, al mismo tiempo, sofocadas por la familia.

Reiko vive fuera de todo esto, en una vida que se ha construido sola y a que ha dado autónomamente un sentido, a partir de su adolescencia, y por eso me parece un personaje admirable. Enchi ha transformado en esto la riqueza interior y la independencia espiritual que sin duda tuvo Ono no Komachi.

9.3 Comparación y conclusiones

Al término de este recorrido, podemos ver cómo se parecen las dos poetisas del pasado. Ambas tuvieron relaciones problemáticas con los hombres,

²⁶³ *Kokinshuu*, cit., ps. 193, 194 y 241. Este último poema contiene varios *kakekotoba*: *tsuki*, que puede significar tanto "luna" como "vía"; *mu*, "quizás no" y "sueño"; *mune hashiribi*, "mi corazón corre" y "mi pecho arde". Millay observa que este poema fue incluido en la sección *haikai* 俳諧 (poemas humorísticos, o de contenido considerado bajo) de *Kokinshū*, subrayando la incompreensión hacia una poesía tan sinceramente apasionada. *The voice*, cit., p. 99.

tanto en el amor como en el ámbito de los círculos poéticos de su tiempo, y tanto en su vida como en los siglos posteriores. Ambas encontraron en el amor, un amor múltiple y sufrido, el elemento que necesitaban para desarrollar su talento: creo que el discurso de Bellonci sobre Gaspara Stampa podría aplicarse a muchas poetisas (y poetas, por qué no), aunque el mundo poético de Ono no Komachi es más amplio²⁶⁴.

Es con Reiko cuando el discurso se hace más complejo: para ella el arte y la vida, incluidas las relaciones amorosas, son dos mundos que no comunican. El hecho de que Enchi haga de ella una actriz en lugar de una escritora, como tantas otras protagonistas suyas, contribuye a esto: el teatro permite vivir muchas vidas, mientras que para escribir poesía o narrativa hace falta una experiencia de vida propia en que inspirarse. La propia Reiko, en sus reflexiones al inicio de la novela, piensa que en el escenario ha vivido muchas vidas, amores y muertes, pero se pregunta qué le queda ahora al salir del teatro. Es una pregunta que en realidad se queda sin respuesta, ya que al final ella vuelve a su arte con toda su decisión, a costa de morir durante el espectáculo, pero fuera de él sigue sin tener nada. En su vida ha tratado mal a los hombres no sólo por el placer de su poder sobre ellos, sino también por falta de interés en el amor, y cuando se enamora de Natsuhiko, lo único que obtiene es una debilidad que refuerza su crisis. Diciendo: "Soy una mujer estéril. Puede que sea una descendiente de Komachi", ve en la poetisa en primer lugar una vejez privada de la feminidad, pero valiente. La pregunta si sólo se puede ser valiente a esta condición queda sin respuesta.

Diría que este es un paso atrás respecto a las poetisas del pasado, ya que ellas supieron vivir con su pena y expresarla. Tal vez no supieran ir más allá, pero Reiko incluso niega el punto de partida. Sin embargo, parece que hay una salida: la comunicación entre Reiko y Shinroku a través del drama que él escribe. Podría ser interpretado como un texto sexista, ya que el "karma de las mujeres"

²⁶⁴ Jane Hirshfield observa que Komachi, al hablar de amor, abarca temáticas más amplias. En *idem*, p. 97. Entre paréntesis, la mayoría de los poemas de Stampa (245 de 311) son de amor. Los demás son poemas religiosos o pastorales.

(*onna no gō* 女の業) no es nada más que su imposibilidad de llegar a ser Budas por su excesiva sexualidad, pero puede que esta interpretación no sea la correcta.

Sabemos que Shinroku ve muy claramente la mezcla de atracción y odio de los hombres, especialmente de los religiosos, hacia una mujer como Komachi: la parte de *Komachi shiken* en que se hablaba de esto la ha escrito él. Si tenemos esto en cuenta, la mujer desesperada que se transforma en una seductora es una que puede hacerles la vida muy difícil a los hombres. Ella no puede alcanzar la condición de Buda, pero puede hacer que los hombres no puedan lograrla. De esta manera, Shinroku reconoce la debilidad masculina frente a la feminidad de Komachi-Reiko, aunque esta debilidad ya no es suya: en Hokkaidō supo convertir la imagen de Reiko en algo que le daba fuerza, superando su rencor. Ambos logran sublimar sus sentimientos, él en la escritura y ella en la actuación, y así llegan a una reconciliación que las poetisas del pasado no han obtenido nunca. El amor infeliz que hace vulnerables no le pertenece a Reiko: Shinroku termina siendo el único vínculo con la vida real para ella justamente porque la ama sin esperanza, porque su verdadera naturaleza es la de una mujer que exige amor y no lo da. Al final, cada uno de los dos debe reconocer la importancia del otro, pero esto pasa desde lejos y a partir de una posición dominadora de la mujer. Así que, en realidad no se trataría de un paso atrás.

Por concluir, podemos decir que Reiko es la única de estas tres mujeres en ganar por no haberse doblegado nunca, y a través del arte, una vez más el único medio, para Enchi, de comunicar realmente. Por su mediación, antes de su capacidad de suscitar amor sin corresponderlo, y después del reconocimiento a su fuerza y la sublimación de los conflictos del pasado, Komachi también obtiene su victoria póstuma, lograda con la colaboración de una mujer y de un hombre. Si Bellonci cree que la tensión hacia el arte no tiene género, Enchi nos muestra una obra de arte en que los dos géneros trabajan juntos más allá de sus rivalidades históricas y personales.

Una vez más, mientras Bellonci reconstruye los hechos para llegar a una absolución del personaje que tenga las características de la verosimilitud, Enchi

rechaza las barreras entre pasado y presente, verdad y mentiras, para dar nueva vida al personaje y crear su personal mundo de victorias y venganzas femeninas. Pero ambas logran expresar la soledad dolorosa y orgullosa a la vez de mujeres libres, que siguen sus propios recorridos de desarrollo personal de sentimientos y emociones sin darle cuenta a nadie más que a sí mismas. Frente a la vejez, como Komachi, a la suerte de ir "*d'un foco in altro, e d'uno in altro male*" como Gaspara Stampa, a la inminencia de la muerte, como Reiko, estas mujeres miran su sufrimiento a la cara y logran darle forma en el arte. Lo que Bellonci dice de Gaspara Stampa "*ormai ha capito d'essere sola di fronte alle soluzioni estreme*" ("ya ha entendido estar sola frente a las soluciones extremas") también puede aplicarse a Komachi y a Reiko, y lo sombrío de esta experiencia, junto con su valiente aceptación, las une.

También tienen en común el hecho de que su vida más profunda se parece mucho más a un monólogo consigo mismas que a un diálogo o a un intercambio. Esto se debe ciertamente a su rechazo de mortificarse en los moldes patriarcales, que borran toda individualidad de las mujeres y condenan a la soledad a las que no se adaptan. En esta soledad, la exploración de los sentimientos y emociones llega al descubrimiento de una identidad que sólo puede expresarse en el espacio restringido de la página o del escenario.

Capítulo 10. Héroes estéticos y antihéroes éticos: Vincenzo Gonzaga y Genji según Enchi

10.1 Premisa

Las afinidades entre Vincenzo Gonzaga e Hikaru 光 Genji (Genji el Resplandeciente) son sorprendentes. Ambos son hombres que encarnan el ideal estético de sus épocas: son muy guapos, sobresalen en las actividades y virtudes que se les exigen a los caballeros, son generosos, aman a muchas mujeres pero se mantienen constantemente fieles al amor. Con esta última característica de huida de una mujer a otra, sin embargo, empezamos a entrar en su lado oscuro, que también comparten: una insatisfacción profunda, que podríamos definir como "existencial", que les lleva al fracaso cuando tienen que asumir la responsabilidad de sus opciones y errores. Este fracaso se extiende en el tiempo hasta su madurez y les lleva a una derrota interior definitiva. Para la interpretación de Genji de parte de Enchi, voy a basarme en *Genji monogatari shiken*.

10.2 La vida de Genji

La vida de Vincenzo Gonzaga es narrada en la novela que ya he analizado, *Segreti dei Gonzaga*. En cambio, es preciso relatar sintéticamente la de Genji.

Genji es el hijo del emperador y de una de sus concubinas, favorita entre todas, pero de bajo rango, lo que a él le impide heredar el trono. Para darle más oportunidades, su padre le da el apellido de la noble familia Minamoto (el nombre Genji significa justamente esto: *Gen* es la lectura *on*, en fonética china, del ideograma de *minamoto*, y *ji* significa "clan"). La madre de Genji muere cuando él es muy pequeño, y el emperador se recupera de su desesperación sólo cuando conoce a una joven que tiene un increíble parecido con ella. Se trata de Fujitsubo, de quien Genji se enamorará jovencísimo, con las consecuencias dramáticas que veremos.

A los doce años, como hemos visto, Genji se casa, naturalmente no por su voluntad, según la costumbre de la época, con Aoi, la hija del Ministro de la Izquierda, cuatro años mayor. Nunca habrá amor entre ellos. En su adolescencia, Genji se dedica mucho a las mujeres, pero siempre desea lo que no puede obtener o que le hace sufrir. Se enamora de Utsusemi 空蟬, una mujer casada que le rechaza durante mucho tiempo y sólo se le entrega una vez; de Yūgao, que muere en las circunstancias trágicas que hemos visto al hablar de *Maschere di donna*; de Rokujō, salvo cansarse y a la vez asustarse de ella; corteja en vano a su prima Asagao 朝顔. Pero su amor grande e inalcanzable es Fujitsubo. Con veintidos años Genji conoce a Murasaki, que es todavía una niña de diez, y queda impresionado por su hermosura y su parecido con Fujitsubo, que en efecto es su tía. La lleva a vivir consigo, se ocupa de su educación y en cuanto llega a la edad de casarse, se casa con ella.

Mientras tanto, el amor entre él y Fujitsubo ha superado los límites y los dos tienen un hijo, Reizei 冷泉, que será el nuevo emperador. En estos años, la fuerza política de Genji crece y él empieza a tener enemigos. La relación con Oborozukiyo 朧月夜, hermana menor de la emperatriz, que ya había sido enemiga feroz de su madre, le vale el exilio en Suma. Allí Genji conoce a Akashi y cuando vuelve a la capital ella está embarazada. Después de volver a instalarse, Genji la hace venir a su lado.

Tras el exilio, la posición de Genji se hace más sólida que nunca. Incluso es nombrado emperador retirado honorario, un cargo sin precedentes históricos hasta la época²⁶⁵. En este periodo se hace construir el Rokujōin 六條の院, en un terreno que había sido de la dama de Rokujō, y aloja allí a las mujeres más importantes de su vida. Es entonces cuando uno de sus hermanastros, el emperador retirado Suzaku 朱雀, le pide que se case con su jovencísima hija menor Onna Sannomiya, para que no quede desamparada cuando él ya no esté. Genji acepta y también se hace cargo de su educación, pero con resultados

²⁶⁵ Introducción a *La historia de Genji*, cit., p.15.

decepcionantes, a diferencia de lo que había pasado con Murasaki. Además, esta última enferma y Genji pasa mucho tiempo con ella.

Un día, Kashiwagi 柏木, uno de los hijos de Tō no Chūjō 頭中将 (hermano de Aoi y amigo-rival de toda la vida de Genji) ve a Onna Sannomiya, se enamora de ella y termina dejándola embarazada. Genji se entera de todo por casualidad y empieza una despiadada guerra psicológica contra su esposa. Extenuada, después de dar a luz a un varoncito, Kaoru 薫, ella se hace monja, mientras Kashiwagi muere consumido por el remordimiento. Dos o tres años después de todo esto, Murasaki muere y Genji se ve destrozado por el dolor. Termina retirándose a la vida religiosa y, uno o dos años después, con poco más de cincuenta años, fallece.

Hay unas afinidades evidentes con la vida de Vincenzo Gonzaga: una es el gran número de mujeres que le rodean y el papel que tienen en su vida. Otra es su escasa disposición a cumplir con los preceptos morales y religiosos: Vincenzo comete asesinatos, Genji traiciona a su padre. A lo largo de su vida, ambos parecen obtenerlo todo, pero siguen buscando algo que no encuentran. Ambos tienen en su madurez una crisis profundísima a que no saben hacer frente y que les marca para siempre: para Vincenzo es la derrota de Canissa, para Genji el adulterio de Onna Sannomiya. Ambos, finalmente, encuentran en la religión una vía de salvación en sus últimos años. Otra afinidad consiste en el hecho de ser objeto de una mirada femenina: tanto Bellonci como Murasaki Shikibu están enamoradas de su protagonista, pero esto no les impide observarlo con severidad (sobre todo Bellonci) e ironía (sobre todo Murasaki), y todavía más en el caso de Enchi.

10.3 En el centro de un mundo de mujeres

Otra consecuencia de la autoría femenina es la atención de las autoras, y naturalmente de Enchi, al mundo femenino que rodea a sus protagonistas. Las mujeres tienen un papel muy importante en la vida de estos dos hombres. Ambos, aunque perennemente infieles, a su manera son fieles a todas ellas: Murasaki

dice que Genji nunca olvidaba a ninguna mujer a que hubiera querido²⁶⁶; Vincenzo es "fedele a tutti i suoi amori anche nella memoria" ("fiel a todos sus amores incluso en la memoria"). Los dos son generosos con todas ellas: Vincenzo, como lo es con todos, por su naturaleza; Genji, sobre todo con ellas, y aun cuando ya no son sus amantes sigue apoyándolas materialmente, lo que para una mujer de la época significaba la supervivencia material y social.

La inquietud existencial de los dos hombres encuentra una manifestación también en el campo de las relaciones con las mujeres: ya hemos visto que Bellonci define el amor y el placer de los sentidos como dos de las puertas del laberinto de Vincenzo. En este, como en todos los otros ámbitos de su vida, él busca, sin aceptar ninguna limitación y sin sentirse nunca satisfecho. Para Genji, en cambio, el amor es el centro de esta inquietud e insatisfacción: desde su adolescencia,

"[...] no sentía inclinación por las aventuras frívolas, triviales o improvisadas. No, lo suyo era el amorío poco común, cargado de dificultad y congoja [...]"²⁶⁷.

En primer lugar, naturalmente, está la pasión por su madrastra, que marcará toda su vida, pero también el cortejo de Utsusemi y de Asagao, como hemos visto. Ni siquiera la edad madura, aunque trae sus cambios, desminuye esta tendencia: Genji se enamora de Tamakazura 玉鬘, la hija de Yūgao y Tō no Chūjō, pero no logra tener una verdadera relación con ella, y retoma el cortejo de Asagao, otra vez en vano. También siente algo por Akikonomu, hija de Rokujō, pero su madre le hizo jurar, antes de morir, que nunca sería su amante, y él cumple con su juramento.

Enchi traza la evolución de los amores de Genji escogiendo los tres más representativos en base a su edad: Yūgao para su juventud, Tamakazura para su madurez y Onna Sannomiya para su mediana edad²⁶⁸.

²⁶⁶ *Idem*, p. 165.

²⁶⁷ *Idem*, p. 57.

²⁶⁸ *Namamiko monogatari, Genji monogatari shiken*, cit., ps. 252-59.

Genji se enamora locamente de Yūgao, no puede estar lejos de ella, y su muerte le deja destrozado. En toda su historia de amor muestra las reacciones extremas de la adolescencia. Otro detalle importante que Enchi subraya es el hecho de que Yūgao es mayor que él, aunque poco, y que ya es madre. La escritora destaca la importancia que las mujeres mayores tienen en la vida de Genji adolescente: también Utsusemi, Fujitsubo y Rokujō son mayores que él y el joven aparece fascinado por su madurez intelectual y emocional²⁶⁹. Vincenzo también es fascinado por Barbara Sanseverino, pero esta es la única vez que siente algo parecido al amor hacia una mujer mayor que él. Además, hay que destacar que ninguna de estas mujeres es mucho mayor que los protagonistas: la mayor diferencia de edad son los doce años entre Barbara Sanseverino y Vincenzo. Es decir, ninguna de estas mujeres tiene una edad en que se consideraría ilícito, o ridículo, que tuvieran relaciones con hombres.

Cuando conoce a Tamakazura Genji tiene más de treinta años y ella alrededor de veinte. Ha llegado a la capital desde Tsukushi 筑紫 (el Kyūshū de hoy) huyendo de un pretendiente demasiado insistente y grosero. Genji, que ya es un hombre poderoso, la acoge en su casa y hace creer que es su hija, para poder verla sin obstáculos. Va a verla con frecuencia, la educa en la caligrafía, en la poesía y en la música, le hace regalos. El recuerdo de su madre contribuye a su amor. Aunque es celoso de sus muchos pretendientes, se controla.

Una noche de otoño sin luna se acuesta con ella. Enchi ve en este episodio la delicadeza emocional y la capacidad de distinguir del amor maduro (además del libertinaje que no se deja descomponer por la actitud de la mujer). Tamakazura se duele por la pérdida de su virginidad, pero, tiempo después, uno de sus pretendientes, Higekuro 髭黒, logra entrar en su casa y acostarse con ella, y hace de ella su esposa. En este caso, Enchi no duda en utilizar la palabra *tegome* 手籠め (violación), ya que es un hombre rudo, el menos encantador de todos sus pretendientes. Según el canon estético de la época, también es feo, por

²⁶⁹ *Idem*, p.266.

ser muy barbudo (su nombre significa justamente "barba negra") y de piel morena. Tamakazura no es feliz con él Genji piensa en ella con piedad y amor a la vez. Logra hacerla entrar al servicio de Reizei, y de esta forma puede verla. Finge estar satisfecho así, pero quienes mejor le conocen adivinan su verdadero estado de ánimo.

Este Genji es un hombre que sabe utilizar sus recursos intelectuales y materiales para lograr su objetivo, sin dejarse atropellar por la pasión, y sabe vivir las emociones con intensidad.

Onna Sannomiya (la única mujer que haya traicionado a Genji, subraya Enchi) no parece haber sido amada por su esposo. Hemos visto que ni se ha casado con ella por amor, ni le da satisfacción educarla. Sin embargo, Enchi percibe el amor en una escena del capítulo *Suzumushi* 鈴虫 (El grillo cascabel). Ella ya es monja y Genji hace un concierto en el jardín, desde donde ella también podría escuchar, con un grupo de amigos y familiares de la corte. En un intervalo también hablan de Kashiwagi, que amaba estos conciertos. Enchi comenta:

"Este pasaje realmente parece escrito con noncurancia, pero tengo la impresión profunda de que en la escritura arde el sentimiento no correspondido del Genji ya anciano hacia la joven monja noble que fue su mujer" (p. 259).

Estas tres relaciones tienen algo en común: todas terminan mal, tanto para Genji como para las mujeres, y, en el caso del adulterio de Onna Sannomiya, también para su amante. Tampoco son las únicas ocasiones en que Genji es rechazado.

En comparación, Vincenzo es afortunadísimo: hay una sola vez en que es rechazado, y sólo temporalmente. Sucede cuando corteja a Adriana Basile, la gran cantante napolitana. Oficialmente la quiere a su corte como cantante, pero tiene un segundo fin. Adriana lo entiende perfectamente, y se mete en seguida en el papel de la mujer virtuosa perseguida por un hombre lujurioso. Su rechazo es

una comedia. Inventa excusas, pero, cuando la propia Leonora la invita a ir, se va tranquilamente a Mantua como si nada hubiera pasado. Su rechazo ha sido una gran interpretación, y este episodio un momento de alegría en la atmósfera sombría de *Segreti dei Gonzaga*. La decisión con que Vincenzo insiste nos da la medida de la conciencia de su poder, de gobernante, de hombre, y de hombre acostumbrado al éxito con las mujeres.

También para Vincenzo hay una evolución del amor: muy joven, tiene para Hippolita la misma pasión ardiente que Genji por Yūgao. Su amor maduro es Agnese, y aunque cambia con el tiempo, convirtiéndose en una "amistad apasionada", como hemos visto, ninguna otra mujer llega a tener la misma importancia para él. Agnese es una ayuda:

"[...] quando non la vedeva alle feste di corte, andava a trovarla nel suo ornato palazzo, e le chiedeva inconsciamente di aiutarlo a pensare bene di se stesso: le si presentava magari in brutta copia, arruffato di sensazioni, tutto a scatti aridi e ad angoli crudi; sapendo che sarebbe tornato via ammorbido, disciolte le sue asperità in quel balsamico miele femminile" (p. 1081)

("[...] cuando no la veía en las fiestas de la corte, iba a verla en su ornado palacio, y le pedía inconscientemente que le ayudara a pensar bien de sí mismo: se le presentaba igual en borrador, desgredado de sensaciones, en saltos rescos y ángulos agudos; sabiendo que se iría suavizado, con sus asperezas sueltas en esa balsámica miel femenina").

Las relaciones principales de Vincenzo son así más satisfactorias para él y menos dramáticas para sus parejas. Respecto a Genji, además, Vincenzo también es atraído por relaciones "frívolas, triviales o improvisadas".

¿Qué es lo que buscan los dos hombres en las mujeres? Según Enchi, Genji busca constantemente a mujeres orgullosas y con personalidad fuerte, aunque esto signifique ser rechazado. Ya sostenía esta tesis en *Nonomiya ki*, a propósito de Akashi y de Akikonomu, que tenían ambas parecidos con Rokujō, aunque no

llegaban a su violencia²⁷⁰. En *Genji monogatari shiken*, encuentra un apoyo a esta hipótesis en el cortejo de Asagao. Genji nunca llega a tener una relación con ella y, al preguntarse la causa de su insistencia y del tenaz rechazo de ella, Enchi encuentra una respuesta en la admiración de Genji por esta clase de mujer, y en la determinación de Asagao de no ser una de sus tantas relaciones. Ella prefiere una relación que sea de amistad²⁷¹.

En cambio, Vincenzo busca en las mujeres sobre todo ardor y ternura. Hemos visto que ama a Agnese más que todas porque la hace llorar, y lo que más le atrae en ella es su vibración constante frente a las emociones.

No es que Genji no tenga relaciones con mujeres apasionadas y tiernas: así son, por ejemplo, Yūgao y Murasaki. Tampoco es que no utilice su poder cuando le conviene: lo hace con Murasaki, al consumar su matrimonio con ella, como hemos visto, y con Oborozukiyo, tomada por sorpresa por su presencia. Sin embargo, con esto no le basta y siempre necesita buscar algo que no puede obtener. En cambio, Vincenzo busca siempre nuevas sensaciones y no es este el aspecto más dramático de su inquietud. Por esto su ideal de mujer es distinto al de Genji.

10.4 La culpa y el fracaso moral

Enchi dedica un capítulo entero de su libro²⁷² a la conciencia de la culpa en el *Genji*, examinándola desde varios puntos de vista y en varios personajes, pero lo que aquí nos interesa es la conciencia de su protagonista. Enchi señala que Genji nunca siente remordimiento por su adulterio con Fujitsubo. Fujitsubo sí, y termina haciéndose monja para truncar su relación con él (que tarda en resignarse, devorado por la pasión).

²⁷⁰ *Maschere*, cit., p. 98.

²⁷¹ *Namamiko monogatari*, cit., ps. 220-21.

²⁷² *Idem*, ps. 276-93.

Genji sigue contando con el amor y el apoyo de su padre, como demuestra un sueño que tiene durante el exilio en Suma, en que su padre le aparece tan cariñoso como siempre. Al ver a Reizei recién nacido, tiene sentimientos contrastantes, pero el de la culpabilidad no forma parte de ellos. Sólo cuando, muchos años después, Onna Sannomiya le traiciona, entiende lo que su padre debió de sentir, pero esto no le ennoblece, todo lo contrario:

"[...] la imagen ideal de Hikaru Genji está rota en mil pedazos; imagina el estado de ánimo de su padre, odia en el fondo de su corazón al joven que le robó a su pareja, y muestra una calidad humana indigna" (p. 280).

Esta indignidad se manifiesta sobre todo en la guerra psicológica que desencadena contra su joven mujer. En fin, Genji nunca se da cuenta ni de haber cometido una culpa, ni de estar recibiendo un castigo por ella. Esto es su fracaso moral.

Genji comete, en sentido estricto, una sola culpa, pero que terminará convirtiéndole en víctima, según la inexorable ley del karma, y afectando a la generación posterior. De Vincenzo ya he hablado: en la interpretación de Bellonci, nunca logra tener el valor de hacer frente a una crisis que le permita superarse a sí mismo. La derrota de Canissa es la cumbre de este proceso y me parece el equivalente perfecto de la crisis de Genji al descubrir el adulterio de Onna Sannomiya: es la hora de la verdad de los protagonistas, y ninguno de los dos logra salir ganador. No pierden el respeto de los demás, ni su imagen pública es afectada por su crisis interior, pero para ellos las puertas ya se han cerrado. No hay posibilidad de desarrollos futuros y la vida, que tanto les prometía y tanto les había dado, no se resuelve en una plenitud, sino todo lo contrario. Frente a la crisis, ambos reaccionan de la misma manera: con una ceguera desconcertante.

10.5 Los últimos años y la religión

Tanto Genji como Vincenzo son hombres profundamente religiosos. Vincenzo es "temprato agli esercizi spirituali" ("templado a los ejercicios espirituales") y, ya que creció "nel più cattolico nido della religione e nel più nero nido della controriforma" ("en el más católico nido de la religión y en el más negro nido de la Contrarreforma"), la religión tiene un papel muy importante en su vida. Quiere a los religiosos, les concede muchos beneficios, el Viernes Santo se carga la cruz más pesada en los hombros, "e certo il suo colloquio interno con Dio aveva un tono commosso e cordiale" ("y ciertamente su coloquio interior con Dios tenía un tono conmovido y cordial").

Por su parte, Genji piensa a menudo en la posibilidad de retirarse del mundo, es decir, de hacerse monje, para alejarse de las pasiones y prepararse a una vida futura aligerada de culpas, pero no lo hace. Lo ve como un ideal inalcanzable para él. Esto cambia con la muerte de Murasaki, cuando el Hikaru Genji de siempre realmente se vuelve irreconocible para todos. Sin embargo, la gran crisis de su vida no es esta, y naturalmente no podemos excluir que su drama conyugal haya acelerado su derrumbe. Sólo entonces se retira a un convento. Murasaki Shikibu no nos describe su muerte, sino que nos informa de ella después.

Para ambos, la religión adquiere un sentido verdadero y coincide con su deseo de trascendencia sólo al acercarse la muerte. A lo largo de su vida les han guiado otras creencias, en que se reconocían mucho más: para Genji, el culto a la hermosura y a las artes; para Vincenzo, la atención hacia su pueblo. Esto es lo que más le ennoblece en la parte final de su vida, mientras sigue luchando consigo mismo entre los impulsos de su sensualidad, en el sentido amplio de la palabra, y la posibilidad de superarse que la religión le ofrece.

"La sua generosità finora vagabonda e impulsiva, s'incanalava verso il popolo, diventava carità *civile*; [...]. Una sera [...] chiamò l'elemosiniere e il confessore, volle che gli si portasse il registro

dove erano elencate le famiglie povere mantovane, si fece narrare pagina per pagina quelle storie grigie; e lacrime lo illuminavano nel celeste degli occhi [...]. Non solo erano [...] le lacrime consapevoli del capo di stato che è sopraffatto dall'affanno di non riuscire a governare un popolo di gente felice [...]; ma esprimevano l'uomo che commiserà gli altri uomini mescolandosi alle miserie altrui, patendole in se stesso nella sua fraternità sensitiva. Soccorreteli tutti, disse all'elemosiniere; tutti, e in modo che siano alleviati continuamente: e che non sappiano da chi viene il soccorso, soggiungeva, annullando ogni vanità propria nel pensiero del conforto di costoro, liberi perfino dal peso della gratitudine" (ps. 1109-10, cursiva mía)

("Su generosidad hasta entonces vagabunda e impulsiva se canalizaba hacia el pueblo, se convertía en caridad *civil*; [...]. Una noche [...] llamó al limosnero y al confesor, quiso que le trajeran el registro de las familias pobres mantuanas, se hizo narrar página por página esas historias grises; y lágrimas le iluminaban en el azul celeste de los ojos [...]. No eran sólo [...] las lágrimas conscientes del jefe de Estado arrollado por la angustia de no lograr gobernar a un pueblo de gente feliz [...]; sino que expresaban al hombre que compadece a los demás hombres mezclándose a las miserias ajenas, padeciéndolas en sí mismo en su hermandad sensitiva. Ayudadles a todos, le dijo al limosnero; a todos, y de forma de que sean aliviados constantemente: y que no sepan de quién viene el socorro, agregaba, anulando toda vanidad suya en el pensamiento del consuelo de estas personas, libres hasta del peso de la gratitud").

Es significativo que Bellonci hable de "carità civile" y no de "carità cristiana". Esta generosidad toda terrenal de Vincenzo es exaltada por el acercamiento de la muerte. Sin embargo, todas sus contradicciones siguen intactas. Cuando está a punto de morir, tanto los consuelos de la memoria de sus placeres como los de la religión se revelan insuficientes, y no le queda nada más que hacer frente, de una vez, a la realidad:

"[...] mancatogli fino all'ultimo un assolvimento, lo aspetta, più difficile destino, una composizione umile e tutta umana con la vita e con la morte"

("ya que le ha faltado hasta el último momento una absolución, le espera, suerte más difícil, una conciliación humilde y toda humana con la vida y la muerte").

Hemos visto que la logra y que su última palabra es "Gesù", expresión de la esperanza de encontrar un cumplimiento después de la muerte. Por esta única vez en su vida, la religión es algo que le expresa y que coincide con sus exigencias interiores, y para lograr esto ha tenido que renunciar a todos los consuelos superficiales y mirar su sufrimiento a la cara.

¿Podemos imaginar un recorrido parecido para Genji? En su caso no habría contradicciones ni lucha, ya que sus instintos vitales ya han sido destrozados por el dolor, pero los parecidos que vamos descubriendo nos ayudan a imaginarle superando su sufrimiento y muriendo con el nombre del Buda Amida 阿弥陀²⁷³ en los labios.

10.6 Conclusión: el drama de no tener futuro

El *Zeitgeist* tanto de la época de Heian como del Renacimiento italiano tardío es marcado por el sentimiento de transitoriedad y la incertidumbre. En ambos casos, hay múltiples causas, pero la principal es política. En el caso de Italia, ya es sabido; en el caso del Japón de Heian, el debilitamiento del poder imperial y la ascensión de las clases militares de las provincias. Naturalmente, no faltaban hombres de poder satisfechos con su condición: Fujiwara no Michinaga es el mejor ejemplo, con su célebre *waka* 和歌 (poema japonés): "Creo que este

²⁷³ En el periodo de Heian la fe en el Buda Amida, que había hecho la promesa de llevar a la condición de Buda a todos los seres humanos que repitieran su nombre (*Namu Amida Butsu* 南無阿弥陀仏, "te llamo, Buda Amida") todavía estaba poco difundida entre la aristocracia, pero ya era nota y la propia Murasaki Shikibu la conocía. Cf. I. Morris, *El mundo*, cit., ps.143-49.

mundo/es en verdad mi mundo./Como la luna llena brillo,/sin que me oculte nube alguna"²⁷⁴.

Sin embargo, para muchos otros la percepción de la realidad era distinta:

"[...] Entre las clases superiores de Heian Kyō parecía existir un vago sentimiento de premonición, de dislocación inminente. El mismo Genji, y en especial el segundo héroe de Murasaki, el joven más bien lánguido llamado Kaoru, son en muchos aspectos personajes de *fin de siècle*. No tienen el vigor ni la efervescencia de una nueva era, sino el hastío de una gran época que está entrando en su periodo de declive [...]. A menudo podemos reconocer en la literatura de aquel tiempo una sensación de que el orden de cosas familiar no tardará en llegar a su fin [...]" ²⁷⁵.

La causa de la insatisfacción y los fracasos de Vincenzo y de Genji hay que buscarla aquí, en su pérdida progresiva de poder. Genji se refugia en lo privado y Vincenzo, en los últimos años de vida de su mujer Leonora, le deja a ella casi todos los negocios de gobierno. Bellonci aclara:

"Diremo subito che la quasi reggenza di Leonora non vuol dire che Vincenzo si sia appannato di mente: anzi, s'è schiarito; ma che gli giova, se alle acquisizioni dell'esperienza egli non aggancia più la certezza di un futuro ancora da germinare?" (p. 1069)

("Diremos en seguida que la casi regencia de Leonora no significa que Vincenzo se haya empañado mentalmente: es más, se ha despejado; pero ¿de qué le sirve, si ya no engancha a las adquisiciones de la experiencia la certeza de un futuro todavía en brote?").

Esta me parece la clave de lectura más correcta de la trayectoria de nuestros protagonistas: para ambos proyectarse en el futuro es imposible. Todo

²⁷⁴ *Idem*, p. 100.

²⁷⁵ *Idem*, p. 44.

lo que la vida les dio termina revelándose inútil para construir algo y para dejar algo en herencia. Lo confirma el destino de sus herederos: Kaoru es atormentado por dudas sobre su identidad y no tiene confianza en sí mismo ni en la vida; los hijos de Vincenzo, cuyo destino Bellonci nos cuenta brevemente al final de la novela, ponen término a la gloria del ducado de Mantua y casi a su gobierno.

"Sarà allora [después de la invasión de los lansquenets], appena diciott'anni dopo la morte di Vincenzo I, la fine: perché il ramo francese dei Gonzaga [...] si regge ancora quasi cent'anni a Mantova e si estingue per debolezza di linfa in Ferdinando Carlo nel 1708, ha nella storia un peso esiguo; tempo privato e decorativo di gente che cerca di mantenere un grado più che di reggere un governo, fra lo sgretolio avvertibile di una corrosione interna fisica e morale che invano suscita ogni tanto reazioni e propositi" (p. 1119)

("Será entonces, sólo dieciocho años después de la muerte de Vincenzo I, el fin: porque la rama francesa de los Gonzaga [...] sigue resistiendo casi cien años en Mantua y se extingue por debilidad de savia en Ferdinando Carlo en 1708, tiene un peso escaso en la Historia; tiempo privado y decorativo de gente que intenta mantener una posición más que llevar un gobierno, en el desmonoramiento perceptible de una corrosión física y moral que suscita en vano, de vez en cuando, reacciones y propósitos").

Con respecto a Genji, tanto a su otro hijo varón, Yūgiri 夕霧, como a su nieto Niou 匂 (hijo de su hija la Princesa de Akashi 明石の姫君), les falta algo para parecerse a él: Yūgiri es de una seriedad que le hace pedante y antipático (posiblemente por reacción a las locuras de su padre, como el primer hijo de Vincenzo)²⁷⁶; Niou es alegre y extrovertido, pero no parece tener la profunda

²⁷⁶ Es también la opinión de Morris, *idem*, p. 312. Yūgiri es además monógamo: tiene una historia de amor desde niño con Kumoi 雲居, hija de Tō no Chūjō, y debe esperar muchos años antes de casarse con ella. Sólo al cabo de mucho tiempo, ya casado y padre de varios hijos, cede a la pasión por otra mujer (Ochiba 落葉, viuda de su mejor amigo, Kashiwagi). Ya que la monogamia era la excepción, no la norma, en Japón (no sólo en la época de Heian), Yūgiri se puede considerar un modelo de fidelidad conyugal. Es significativo que el hijo mayor de Vincenzo, Francesco, se le parezca mucho por su

sensibilidad de su abuelo. Ninguno de los dos es igual que él, mucho menos pueden superarle.

Así, el destino de Vincenzo y de Genji es amargo: el destino de ser los últimos, por lo menos en el espíritu, de una dinastía, de no poder expresar lo mejor de sí mismos en su vida y no poder transmitir nada después de su muerte.

escasa inclinación a las aventuras con las mujeres, su vínculo contrastado durante mucho tiempo con su novia, y su pedantería.

Conclusiones

1. La intertextualidad: afinidades y diferencias entre las dos escritoras

Hemos visto que tanto Enchi como Bellonci se plantean problemas literarios parecidos al observar el pasado en sus obras, pero suelen resolverlos de formas, o en momentos, distintos. Creo que el más importante, que condiciona otros aspectos (el tiempo, la ficcionalidad, la narradora, la presencia o no de los diálogos) es la intertextualidad.

También hemos visto que la clase de materiales utilizados como intertextos tiene una relación con las cuestiones de la verdad y de la mentira. Analicemos este problema recapitulando brevemente el recorrido de las dos escritoras.

Con respecto a Bellonci, según Ferrero,

"Ogni opera è anche e sempre autobiografia, e la Bellonci ha ammesso di aver prestato molto di se stessa ai suoi personaggi, quando si trattava di colmare le lacune della documentazione, o semplicemente di reinventare i momenti decisivi, i passaggi estremi che nessuna documentazione e nessuna accortezza biografica possono comprovare"²⁷⁷.

("Cada obra es también, y siempre, autobiografía, y Bellonci ha admitido haberles prestado mucho de sí misma a sus personajes, cuando había que llenar los huecos de la documentación, o simplemente que reinventar los momentos decisivos, los pasos extremos que ninguna documentación ni cuidado biográfico pueden comprobar").

Bellonci también tarda mucho, como hemos visto, en reconocer la inevitabilidad de la subjetividad en su reconstrucción ficcional de los hechos²⁷⁸.

²⁷⁷ E. Ferrero, *Introduzione*, en *Opere*, cit., p. XXI.

²⁷⁸ En esto, como observa Onofri, Bellonci hace el recorrido contrario al de Manzoni, que terminó dedicándose exclusivamente a la historiografía, por creer moralmente

Sin embargo, la subjetividad es una verdad relativa, pero no una mentira. Además, la comparación nos ayuda a estar seguros de que unas verdades humanas, como la de Lucrezia y de Vincenzo Gonzaga, también tienen su validez.

Viceversa, Enchi falsea las fuentes literarias más de una vez para convencer al lector de que lo que cuenta es cierto. Tenemos un ejemplo en *Maschere di donna* y dos en *Namamiko monogatari*.

En el primer caso, en *Nonomiya ki* Enchi añade un detalle inventado a la historia de la dama de Rokujō. En *La historia de Genji* se dice que su marido, el príncipe heredero, murió. Por su parte, Enchi añade que el hombre, después de casarse, había renunciado a su título y a sus responsabilidades, lo que había herido el orgullo de su esposa. De esta forma, refuerza la importancia de las ambiciones frustradas en la vida de Rokujō²⁷⁹ y nos hace entender que su historia no hubiera podido ser distinta.

En *Namamiko monogatari* sigue el mismo procedimiento: al narrar el segundo parto de Teishi, en la casa de un modesto funcionario, añade el detalle de que la casa no tenía ni siquiera una entrada para los animales, para enfatizar la tristeza de su situación²⁸⁰. Añadir unos detalles no cambia mucho el significado de una historia, pero en la misma obra Enchi también falsea una fuente. Al citar el *Libro de la almohada*, traduce una frase de Teishi de forma deliberadamente equivocada. La frase es: *Wakare wa shiritari ya*, es decir, "¿Sabes que ha llegado el momento del adiós?", pero ella la traduce como "Yo también estoy conociendo la tristeza del adiós"²⁸¹. Esta vez, Enchi está forzando los documentos para apoyar su interpretación de Teishi.

peligroso el uso de la imaginación en reconstruir la Historia. *Introduzione*, cit., ps. XXVIII-XXIX.

²⁷⁹ D. Bagen, *Twin blossoms*, cit., p. 155.

²⁸⁰ Noguchi H., *Enchi Fumiko*, cit., p.226.

²⁸¹ *Idem*.

En *Komachi hensō* , por otro lado, utiliza fuentes no confiables, es decir, los dramas *nō*, para darles a Komachi y a Reiko un poder que, de otro modo, no hubieran tenido, y permitirles vengarse de los hombres. En *Yūkon*, finalmente, toma al personaje de Rokujō como punto de partida para contar una historia completamente suya, sin antecedentes en los textos clásicos.

¿Por qué todo esto? Porque Enchi interactúa con los clásicos para añadirles un contenido subversivo donde falta. No se contenta con reconstruir voces, sino que funde el presente con el pasado, su punto de vista con el de las escritoras que ama.

Al fin y al cabo, podría tener razón ella. ¿Por qué la emperatriz Teishi no hubiera debido tener la conciencia que ella le atribuye? Puede que Sei Shōnagon no hubiera sabido verla, pero podría haber existido. O ¿por qué Komachi no hubiera debido despreciar a algún amante y abandonar la melancolía por la arrogancia? Los textos callan, pero la sensibilidad de médium de una escritora moderna, con una conciencia más desarrollada sobre tantos asuntos, puede entender y dar forma a lo que nunca ha sido expresado. En esto las dos escritoras son iguales, aunque su ideal femenino es distinto en el fondo: la aspiración al equilibrio y a la racionalidad por un lado, la recuperación de las energías más desenfrenadas por el otro.

Rendirse a la subjetividad significó, para la Bellonci de *Rinascimento privato*, utilizar un tiempo no lineal, inventar diálogos, aceptar a una narradora con un punto de vista parcial, todas cuestiones que nunca fueron un problema para Enchi.

2. La relación con el pasado y el género en las dos escritoras

Ferrero escribe, a propósito de la elección del Renacimiento por parte de Bellonci: "La scelta del personaggio o di un'epoca è un lapsus freudiano che cerca di precisare le proprie ragioni" ("La elección del personaje o de una época

es un lapsus freudiano que trata de detallar sus razones")²⁸². En el Renacimiento Bellonci podía encontrar la aspiración a la construcción armoniosa del ser humano, pero también una "vocazione inconscia per l'eccessivo" ("vocación inconsciente por lo excesivo")²⁸³.

Esto es cierto tanto en *Lucrezia Borgia* como en *Segreti dei Gonzaga*. En el primer caso, se pinta una época refinada y al mismo tiempo violenta; en el segundo, una época incluso más refinada, hasta la extenuación, y oscurada por sombras angustiosas. La aspiración a una armonía y a un equilibrio superiores, la coincidencia entre ideales de una época y vida individual, sólo es realizada plenamente en la Isabella y la Elisabetta de *Rinascimento privato*.

La observación de Ferrero, naturalmente, también se puede aplicar a Enchi, y también en su elección podemos ver una ambivalencia. Por un lado, recupera de esta época de resplandor, y de producción literaria femenina, figuras positivas y dulces como Nezame-Ayanohime y Teishi. Por el otro, saca a la luz lo oscuro y lo inquietante de la psicología femenina en *Maschere di donna*, poniendo al lado de Teishi a Kureha en *Namamiko monogatari*, y desdoblado a Suo en *Yūkon*. Las contradicciones, en su caso, no llegan a resolverse.

Creo que la razón está en el hecho de que Enchi empuja su imaginación en un pasado todavía anterior a la época de Heian: el pasado en que las mujeres tenían poder, en gran parte como chamanas. De esta manera, lo irracional y lo sobrenatural mantienen toda su importancia y no pueden integrarse en una personalidad equilibrada. Otra consecuencia importante es que terminan identificándose con lo femenino. Mientras para Bellonci los ideales de racionalidad, equilibrio y armonía pueden ser compartidos por ambos géneros, las mujeres de Enchi mantienen un lado que huye a todo esto, y que termina encerrándolas en la categoría de lo Otro.

²⁸² *Introduzione*, en *Opere*, cit., p. XXI.

²⁸³ *Idem*.

Esto también explicaría una ausencia que me impresiona en la producción literaria y crítica de Enchi: la de Murasaki Shikibu. Aunque no se sabe casi nada de su vida, a través de su obra se puede reconstruir mucho de su personalidad, que ciertamente debe de haber sido notable. Por lo que se sabe de ella, en algo recuerda a Isabella d'Este: en su curiosidad hacia la vida y en su escaso interés por el amor, en una palabra, en su independencia intelectual. Sin embargo, las inquietudes de sus personajes fueron más reales y significativas que esto para Enchi.

También hay que subrayar que en la época de Heian de Enchi no hay héroes masculinos. Si en el Renacimiento de Bellonci abundan los hombres notables, los héroes de Enchi (Genji y el Regente Takamine) nacieron de la imaginación de las escritoras de la época. Esto refleja la diferencia de la condición femenina en los dos periodos.

3. Futuras líneas de investigación

En la literatura femenina moderna, tanto en Italia como en Japón, y ciertamente en muchos otros países del mundo, existieron varias corrientes: la recuperación del pasado, el compromiso político, la experimentación estilística, etc. Una tarea todavía pendiente es la de trazar estos recorridos y compararlos, y espero que mi trabajo haya dado una contribución en este sentido.

La forma de construir a los personajes, sobre todo a los femeninos, también puede constituir un campo de investigación interesante. En este caso, vemos un contraste muy claro entre personajes con una individualidad irrepetible, descritos con gran cuidado, y personajes más vagos, que comparten una clase de inconsciente colectivo. Esta diferencia cabe en las diferencias entre literatura japonesa y occidental señaladas en primer lugar por Miyoshi²⁸⁴, y creo que su estudio merece una profundización ulterior, también teniendo en cuenta el género.

²⁸⁴ Véase *supra*, nota 72.

Otra línea de investigación que me parece interesante es la de los contactos interculturales: en este caso, Occidente en la literatura de Enchi y Oriente en la de Bellonci.

Las influencias occidentales sobre las escritoras de la generación de Enchi siguen poco estudiadas, ya que ellas nacieron en una época en que el encuentro con Occidente ya había sido incorporado a la cultura y a la vida. Sin embargo, creo que ha llegado el momento de profundizar este aspecto.

Con respecto a Bellonci, aunque Oriente tiene un papel menor en su obra, puede tener su importancia analizar su punto de vista sobre él. Hubo un giro significativo para ella en este sentido: la traducción del *Milione* de Marco Polo. La escritora quedó fascinada por su actitud frente al Otro, de serenidad y de humildad en "sentire gli uomini diversi ed eguali"²⁸⁵ ("sentir a los hombres distintos e iguales"), que "quasi rende reale l'utopia della fratellanza" ("casi realiza la utopía de la hermandad")²⁸⁶. Naturalmente, no creo que esta clase de estudio tenga que ser limitada a estas dos escritoras, ni a estos dos países.

Por otro lado, un tema que me sugirió mi codirectora sí se limitaría a la obra de Enchi: la comparación entre *Eiga monogatari* y su reelaboración en *Namamiko monogatari*, es decir, la forma en que Enchi utiliza este subtexto. Hasta cierto punto, lo realicé en esta tesis, pero un estudio monográfico para profundizar en detalles haría falta.

²⁸⁵ M. Bellonci, *Nota introduttiva a Il Milione*, en *Opere*, cit., volumen II, p. 281.

²⁸⁶ *Idem.*

Bibliografía

Obras de Enchi Fumiko 円地文子 en japonés:

Hanachirusato 花散里 (El pueblo de las flores que caen), en *Hirabayashi Taiko shū, Enchi Fumiko shū*, 平林たい子集, 円地文子集 (Colección de Hirabayashi Taiko y Enchi Fumiko), Gendai Bungaku Taikai (Enciclopedia de la literatura moderna), 40, Tokio, Chikuma shobō, 1965, ps. 298-360.

Yūkon 遊魂 (El espíritu juguetero), Tokio, Shinchōsha, 1971, ps. 75-175.

Komachi hensō 小町変相 (El disfraz de Komachi), en *Enchi Fumiko zenshū* 円地文子全集 (Obras completas de Enchi Fumiko), vol. 13, Tokio, Shinchōsha, 1977-78, ps. 7-114.

Yasashiki yoru no monogatari やさしき夜の物語 (Historia de una dulce noche), Tokio, Shūeisha, 1985.

'Yowa no nezame' ni tsuite 夜半の寝覚について (Sobre *Yowa no nezame*), en *supra*, ps. 169-76.

Genji monogatari no hirointachi 源氏物語のヒロインたち (Las heroínas de *La historia de Genji*), Tokio, Kōdansha, 1987.

Namamiko monogatari なまみこ物語, *Genji monogatari shiken* 源氏物語私見 (Historia de falsas chamanas, Mi interpretación de *La historia de Genji*), Tokio, Kōdansha, 2004.

Obras de Enchi Fumiko en traducción italiana:

Un uomo di valore (Masurao 益荒男, tr. Maria Teresa Orsi), en *Il Giappone*, XXIII [1983], 1984, ps. 196-205.

Onnazaka. *Il sentiero nell'ombra* (Onnazaka 女坂, tr. Lydia Origlia), Firenze, Giunti Astrea, 1987.

L'ammaliatrice (Yō 妖, tr. Cristiana Ceci), en *Racconti dal Giappone* (compilado por Cristiana Ceci), Milano, Mondadori, 1992, vol. 2, ps. 255-90.

Tempi di fame (Himōjii tsukihi ひもじい月日, tr. Mimma De Petra), en *Il Giappone*, XXXIV [1994], 1997, ps. 66-87.

Maschere di donna (Onnamen 女面, tr. Graziana Canova Tura), Venezia, Marsilio, 1999.

I fiori dell'eterna giovinezza y L'orecchino (Hana kui uba 花食い姥 y Mimiōraku 耳要楽, tr. Irene Starace), en *Il Giappone*, XLV [2005], 2008, ps. 153-79.

Textos críticos sobre Enchi Fumiko:

AA.VV., *Kaidai* 解題 (Reseñas), en *Enchi Fumiko zenshū*, cit., vol. V, ps. 443-46, vol. VI, ps. 434-35 y vol. 13, ps. 415-21 y 421-26.

Bargen, Doris, *Twin blossoms on a single branch. The cycle of retribution in 'Onnamen'*, *Monumenta Nipponica*, 46, 2, 1991, ps. 147-71.

Causser, Frances, *Tradition and modernity in the fiction of Enchi Fumiko*, Tokio, Seijo University, 2001.

Cornyetz, Nina, *Dangerous women, deadly words. Phallic fantasy and modernity in three Japanese writers*, Stanford, Stanford University Press, 1999.

Etō, Jun 江藤淳, *Kaisetsu* 解説 (Comentario), en *Shinchō Nihon Bungaku - Enchi Fumiko* 新潮日本文学円地文子 (Literatura japonesa de las nuevas corrientes: Enchi Fumiko), Tokio, Shinchōsha, 1971, vol. 37, ps. 408-19.

Furuya, Teruko 古屋照子, *Enchi Fumiko. Yō no bungaku* 円地文子妖の文学 (Enchi Fumiko. La literatura de las embrujadoras), Tokio, Chūzan, 1996.

Gessel, Van C., *The 'medium' of fiction: Fumiko Enchi as narrator*, en *World literature today*, 62, 3, Summer 1988, ps. 380-85.

Hulvey, S. Yumiko, *Enchi Fumiko*, en Mulhern, Chieko I. (ed.), *Japanese women writers, a bio-critical sourcebook*, London & Westport, Greenwood Press, 1994.

- *The intertextual fabric of narratives by Enchi Fumiko*, en Weihsun Fu, Charles and Heine, Steven (eds.), *Japan in traditional and postmodern perspectives*, New York, State University of New York Press, 1995.

Kobayashi, Fukuko 小林富久子, *Enchi Fumiko: jendā de yomu sakka no sei to sakuhin* 円地文子ジェンダーで読む作家の生と作品 (Enchi Fumiko: la vida y la obra de la escritora leídas a través del género), Tokio, Shintensha, 2005.

Kumasaka, Atsuko 熊坂敦子, *Intabyū: Enchi-shi ni kiku* インタビュー円地氏に聞く (Entrevista a Enchi), en *Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū: Tokushū* 国文学解釈と教材の研究 特集 (Estudio sobre la interpretación y los materiales de enseñanza de la literatura nacional: sección especial) (July, 1976), 37, ps. 26-38.

Mikals-Adachi, Eileen, *Enchi Fumiko: female sexuality and the absent father*, en Copeland, Rebecca and Ramírez-Christensen, Esperanza (eds.), *The father-daughter plot: Japanese literary women and the Law of the Father*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2001, ps. 194-211.

Noguchi, Hiroko 野口裕子, *Enchi Fumiko*, Tokio, Bensei shuppan, 2010.

Okuno, Takeo 奥野健男, *Kaisetsu*, en Enchi, F., *Yasashiki*, cit., ps. 178-84.

Pounds, Wayne, *Enchi Fumiko and the hidden energy of the supernatural*, en *Journal of the Association of Teachers of Japanese*, 24, 2, 1990, ps. 167-83.

Ruch, Barbara, *Beyond absolution: Enchi Fumiko's 'The waiting years' and 'Masks'*, en Barbara Stoler Miller (ed.), *Masterworks of Asian literature in comparative perspective*, New York, Columbia University Press, 1994, ps. 439-56.

Starace, Irene, *Erotismo femminile in due racconti di Enchi Fumiko*, tesi di laurea publicada en *Il Giappone*, cit., ps. 153-79.

Sunami, Toshiko 須浪敏子, *Enchi Fumiko ron*, 円地文子論 (Ensayo sobre Enchi Fumiko), Tokio, Ōfū, 1998.

Takenishi, Hiroko 竹西寛子, *Dentō wo ikiru* 伝統を生きる (Vivir la tradición), *Kaisetsu*, en Enchi, F. *Namamiko monogatari*, cit., ps. 362-70.

Uesaka, Nobuo 上坂信夫, *Enchi Fumiko-sono 'Genji monogatari' henshō* 円地文子 その源氏物語返照 (Enchi Fumiko: su forma de reflejar a *La historia de Genji*), Tokio, Yūbun shoin, 1993.

Vernon, Victoria, *Between Osan and Koharu: the representation of women in the works of Hayashi Fumiko and Enchi Fumiko*, en *Daughters of the moon: wish, will, and social constraint in fiction by modern Japanese women*, Berkeley, Institute of East Asian Studies, University of California Press, 1988, ps. 180-210.

Winters Carpenter, Juliet, *Enchi Fumiko: "a writer of tales"*, *Japan Quarterly*, 37, 3, 1990, ps. 343-55.

Obras de Maria Bellonci:

Introduzione, en Gaspara Stampa, *Rime*, Milano, Rizzoli, 1976, ps. 5-25.

Pubblici segreti, vol. 1 y 2, Milano, Mondadori, 1989.

Lucrezia Borgia, en *Opere*, vol. I, editado por Ernesto Ferrero, Milano, Mondadori, 1994, vol. I, ps. 1-780.

Segreti dei Gonzaga, en *idem*, ps. 782-1152.

Isabella fra i Gonzaga, en *idem*, ps. 1155-1215.

Segni sul muro, en *idem*, ps. 1219-1477.

Tu, vipera gentile, en *Opere*, vol. II, editado por Massimo Onofri y con un ensayo de Valeria Della Valle, Milano, Mondadori, 1997, ps. 3-270.

Rinascimento privato, en *idem*, vol. II, ps. 838-1382.

Textos críticos sobre Maria Bellonci:

Alesi, Donatella, *L'inciso della differenza. La sfida di Maria Bellonci tra parole e immagini*, en *Studi Novecenteschi*, 75 (2008), ps. 43-60.

Antonelli, Giuseppe, *La voce dei documenti nella scrittura di Maria Bellonci*, en Fondazione Maria e Goffredo Bellonci (coordinadora), *Narrare la storia. Dal documento al racconto*, Milano, Mondadori, 2002, ps. 275-302.

Branca, Vittore, "Maria Bellonci" en *Dizionario critico della letteratura italiana*, Torino, Utet, 1986, ps. 254-55.

Debenedetti, Giacomo, *Maria Bellonci*, presentación de Marco Forti (por concesión de Renata Debenedetti), Milano s.f. (pero 1980), ps. 1-23.

Della Valle, Valeria, *Una lingua moderna con una patina d'antico*, *Appendice* en M. Bellonci, *Rinascimento privato*, Milano, Mondadori, 1989, ps. 561-67.

- *L'italiano 'd'autrice' di Maria Bellonci*, en M. Bellonci, *Opere cit.*, vol. 2, ps. XLVII-LXX.

Faleschini Lerner, Giovanna, *La stanza degli orologi: storia e memoria in 'Rinascimento privato' di Maria Bellonci*, en *Narrare la storia*, cit., ps. 113-24.

Ferrero, Ernesto, *Introduzione*, en *Opere*, cit., vol. I, ps. XI-XXXVI.

Leto, Gabriella, *Cronologia*, en *idem*, ps. XXXVII-LXXII.

Onofri, Massimo, *Introduzione*, en *Opere*, cit., vol. II, ps. XI-XLIV.

Pampaloni, Geno, *Maria Bellonci*, en Emilio Cecchi, Natalino Sapegno (coordinadores), *Storia della letteratura italiana*, Milano, Garzanti, 1987, ps. 656-57.

-*Introduzione*, en *Rinascimento*, cit., ps. 5-7.

Petrignani, Sandra, *Le signore della scrittura. Interviste*, Milano, La Tartaruga, 1984, ps. 49-56.

Reeb, Gerda, *'Rinascimento privato': a historiographic carnival*, en Marotti, Maria Ornella, Brooke, Gabriella (eds.), *Gendering Italian fiction: feminist revisions of Italian history*, Fairleigh Dickinson University Press, 1999, ps. 102-110.

Roush, Sherry, *Isabella inventrix. History and creativity in Maria Bellonci's 'Rinascimento privato: Romanzo'*, *Italica*, LXXIX, 2002, ps. 189-203.

Scarparo, Susanna, *Sono uno storico in quanto scrittore. Imagining the past in Maria Bellonci's 'Rinascimento privato'*, *MLN*, vol. 117, n.1 (January, 2002), ps. 227-40.

Serianni, Luca, *La prosa di Maria Bellonci ovvero la ricerca dell'acronia*, *Studi linguistici italiani*, XXII (1996), ps. 50-64.

Textos de crítica feminista:

Cannon, Jo Ann, *Women writers and the canon in contemporary Italy*, en Maria Ornella Marotti (ed.), *Italian women writers from the Renaissance to the present. Revising the canon*, Pennsylvania State University, Pennsylvania State University Press, 1996, ps. 13-23.

Cixous, Hélène, *Le rire de la Méduse*, traducción española *La risa de la Medusa. Ensayos sobre la escritura*, Barcelona, Anthropos, 1995.

Cranny-Francis, Anne, *Feminist fiction. Feminist uses of generic fiction*, Cambridge, Polity Press, 1990.

Ericson, Joan, *When was women's literature?*, en *Be a woman. Hayashi Fumiko and modern Japanese women's literature*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1997, ps. 18-38.

Felski, Rita, *Beyond feminist aesthetics. Feminist literature and social change*, Cambridge, Harvard University Press, 1989.

Gilbert, Sandra and Gubar, Susan, *The madwoman in the attic*, traducción española *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 1998.

Jackson, Rosemary, *Fantasy. The literature of subversion*, London and New York, Routledge, 1995.

Marotti, Maria Ornella, *Revising the past: feminist historians/historical fictions*, en *Gendering Italian fiction*, cit., ps. 49-70.

Meyer Spacks, Patricia, *The female imagination*, traducción española *La imaginación femenina*, Madrid, Debate, 1980.

Moi, Toril, *Sexual/textual politics*, traducción española *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra, 1988.

Orbaugh, Sharalyn, *The body in contemporary japanese women's fiction*, en Schalow, Paul Gordon and Walker, Janet (eds.), *The woman's hand. Gender and theory in Japanese women's writing*, Stanford, Stanford University Press, 1996, ps. 119-64.

Showalter, Elaine, *A literature of their own. British women novelists from Brontë to Lessing*, Princeton, Princeton University Press, 1977.

Villegas López, Sonia y Domínguez García, Beatriz (coordinadoras), *Literature, gender, space*, Universidad de Huelva, 2004.

Walker, Nancy, *Feminist alternatives. Irony and fantasy in the contemporary novel by women*, Jackson; London: University Press of Mississippi, 1990.

Warhol, Robin R. and Price Herndl, Diane (eds.), *Feminisms. An anthology of literary theory and criticism*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1991.

Zancan, Marina, *La donna*, en *Letteratura italiana*, a cura di Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1996, Vol. VI, *Le questioni*, ps. 795-827.

Textos de literatura comparada:

Bernheimer, Charles (ed.), *Comparative literature in the age of multiculturalism*, Baltimore and London, Johns Hopkins University Press, 1995.

Franci, Giovanna (ed.), *Remapping the boundaries. A new perspective in comparative studies*, Bologna, CLEUB, 1997.

Guillén, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*, Tusquets, Barcelona, 2005.

Haring, Lee, *What would a true comparative literature look like?*, en Miles Foley, John (ed.), *Teaching oral traditions*, New York, MLA, 1998, ps. 34-45.

Keene, Donald, *On familiar terms. A journey across cultures*, Kōdansha International (New York, Tokio, London), 1994.

Martins Janeira, Armando, *Japanese and Western literature: a comparative study*, Rutland, Vt: Tuttle, 1970.

Miner, Earl, *Comparative poetics*, traducción italiana *Poetiche della creatività. Un saggio interculturale sulle teorie della letteratura*, Roma, Armando Editore, 1999.

Said, Edward, *Orientalism*, traducción española *Orientalismo*, Madrid, Debate, 2002.

Stevenson, Barbara and Ho, Cynthia (eds.), *Crossing the bridge: comparative essays on Medieval European and Japanese women writers*, New York-Houndmills, Palgrave, 2000.

Takeda, Katsuhiko 武田克彦, *Nihon bungaku towazugatari* 日本文学問わず語り, traducción italiana *Teoria letteraria in Giappone e in Occidente*, Milano, Spirali, 1987.

Takeda, Mihoko 武田美保子, reseña a Enokimoto Giko 榎本義子, *Onna no higashi to nishi: nichiei josei sakka no hikaku kenkyū* 女の東と西 日英女性作家の比較研究 (El Este y el Oeste de las mujeres: estudio comparativo sobre las escritoras japonesas e inglesas), en *Hikaku bungaku* 比較文学 (Literatura comparada), 46 (2004), ps. 106-10.

Tötösy de Zepetnek, Steven, *Comparative literature. Theory, method, application*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1998.

Textos de teoría literaria:

Aguiar e Silva, Vitor Manuel de, *Teoria da literatura*, Coimbra, Livreria Almedina, 1994.

Albaladejo, Tomás, *Semántica de la narración. La ficción realista*, Madrid, Taurus, 1991.

Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, traducción española *La poética del espacio*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1965.

Bobes Naves, María del Carmen, *La novela*, Madrid, Síntesis, 1993.

Booth, Wayne, *The rhetoric of fiction*, traducción española *La retórica de la ficción*, Bosch, 1978.

Cabo Aseguinolaza, Fernando, *Sobre la pragmática de la teoría de la ficción literaria*, en Villanueva, Darío (compilador), *Avances en teoría de la literatura*, Universidad de Santiago de Compostela, 1994, ps. 187-228.

Culler, Jonathan, *On deconstruction*, traducción española *Sobre la desconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo*, Madrid, Cátedra, 1992, en particular *Leyendo como una mujer*, ps. 43-61.

Dolezhel, Lubomír, *Mímesis y mundos posibles*, en Garrido Domínguez, Antonio (coordinador), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco/Libros, 1997, ps. 69-94.

Forster, Edward Morgan, *Aspects of the novel*, traducción española: *Aspectos de la novela*, Barcelona, Debate, 2000.

García Berrio, Antonio, Hernández Fernández, Teresa, *Crítica literaria. Iniciación al estudio de la literatura*, Madrid, Cátedra, 2006 (primera edición 2004).

Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

-*Palimpsestes. La littérature au second degré*, traducción española *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.

Gullón, Ricardo, *Espacio y novela*, Barcelona, Antoni Bosch editor, 1980.

Hutcheon, Linda, *The pastime of past time: fiction, history, historiographical metafiction*, en Marjorie Perloff (ed.), *Postmodern genres*, Norman and London, University of Oklahoma Press, 1988, ps. 54-74.

Iglesias Santos, Montserrat, *La estética de la recepción y el horizonte de expectativas*, en Villanueva, Darío (compilador), *Avances*, cit., ps. 35-115.

- *El sistema literario: teoría empírica y teoría de los polisistemas*, en *supra*, ps. 309-56.

Ohmann, Richard, *Los actos de habla y la definición de literatura*, en Mayoral, José Antonio (compilador), *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, Arco/Libros, 1999, ps. 11-34.

Ricoeur, Paul, *Temps et récit*, traducción española *Tiempo y narración*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1987.

Van Dijk, Teun A., *La pragmática de la comunicación literaria*, en *supra*, ps. 171-94.

Wellek, René y Warren, Austin, *Theory of literature*, traducción española *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1966.

Textos varios:

Bargen, Doris, *A woman's weapon. Spirit possession in 'The tale of Genji'*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1997.

Bernstein, Gail Lee, (ed.), *Recreating Japanese women 1600-1945*, Berkeley, University of California Press, 1991.

Burke, Peter, *The Italian Renaissance. Culture and society in Italy*, traducción española *El Renacimiento italiano. Cultura y sociedad en Italia*, Madrid, Alianza editorial, 2001.

De Grazia, Victoria, *How fascism ruled women. Italy, 1922-1945*, Berkeley, University of California Press, 1992.

De Maio, Romeo, *Donna e Rinascimento*, traducción española *Mujer y Renacimiento*, Madrid, Mondadori, 1988.

Fido, Franco, *La commedia del Cinquecento*, Italice, Rai International online, 2001.

Hochstedler, Carol (traductora y editora), *The tale of Nezame. Part three*, Cornell East Asia Papers, China-Japan Program, 1979.

Keene, Donald, *Seeds in the heart. Japanese literature from earliest times to the late sixteenth century*, New York, Columbia University Press, 1999, ps. 530-36.

Lyotard, Jean - François, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, traducción española *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*, Madrid, Cátedra, 1998.

Miyoshi, Masao 三好将夫, *Off center. Power and culture relations between Japan and United States*, Cambridge, Harvard University Press, 1994.

Morris, Ivan, *The world of the Shining Prince. Court life in ancient Japan*, 1964, traducción española *El mundo del príncipe resplandeciente*, Girona, Atalanta, 2007.

Panizza, Letizia (ed.), *Women in Italian Renaissance. Culture and society*, London, Modern Humanities Research Association and Maney Publishing, 2000.

Paz, Octavio, *La llama doble: amor y erotismo*, Barcelona, Seix Barral, 1994.

Ramírez-Christensen, Esperanza, *Self-representation and the patriarchy in Heian female memoirs*, en *The father-daughter plot*, cit., ps. 49-88.

Saitō, Akemi 斉藤明美, *Mujeres japonesas entre el liberalismo y el totalitarismo*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2006.